

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Ústav Dálného východu

# **Diplomová práce**

**Lenka Čavojská**

**Wang Meng a jeho literárne dielo inšpirované Xinjiangom**

Wang Meng and his Writings Inspired by Xinjiang

Praha 2015

Vedúci práce: Mgr. Dušan Andrš, Ph.D.

## **Pod'akovanie**

Ďakujem Mgr. Dušanovi Andršovi, Ph.D. za trpezlivosť, cenné rady a pripomienky k mojej diplomovej práci. Za konzultácie v oblasti ujkurskej kultúry by som rada poďakovala Mgr. Ondřejovi Klimešovi, Ph.D. a v neposlednom rade i francúzskej prekladateľke Françoise Naour za pomoc pri vyhľadávaní cudzojazyčných materiálov.

**Čestné vyhlásenie:**

Čestne vyhlasujem, že som túto diplomovú prácu vypracovala samostatne a výhradne s použitím citovaných prameňov, literatúry a ďalších odborných zdrojov.

V Prahe, dňa 15.8. 2015

Bc. Lenka Čavojská

## **Abstrakt**

Wang Meng, významný predstaviteľ modernej čínskej literatúry, je známy predovšetkým ako autor experimentujúci s literárnymi technikami na prelome 70. a 80. rokov. Naša práca predstavuje pomerne málo známu časť jeho diela inšpirovanú spisovateľovým dlhoročným pobytom v Xinjiangu. Skúmané prózy pochádzajú predovšetkým z dvoch zbierok – *V Yili* a *Dobrý deň, Xinjiang*. V analýze prozaickej tvorby prihliadame k dobovému kontextu a predstavujeme špecifiká literárneho obrazu nehanskej kultúry v diele hanského spisovateľa. Všímame si tiež využitie naratívnych techník, konkrétne sa zameriavame na prítomnosť naratívnej techniky známej ako „prúd vedomia“.

## **Kľúčové slová**

Wang Meng, Xinjiang, Ujgurské etnikum, nehanská kultúra, realizmus, literárny modernizmus, prúd vedomia

## **Abstract**

Wang Meng, an important figure of modern Chinese literature, is best known as an author experimenting with literary techniques at the turn of the 70s and the 80s. Our paper examines a relatively little-known part of his work inspired by the writer's many-year stay in Xinjiang. Examined prose originates primarily from two collections - *In Yili* and *Hello, Xinjiang*. In the analysis of Wang Meng's literary creation we take into account the historical context and we present particular features of the literary image of non-Han culture in the work of a Han writer. We also examine the use of narrative techniques, with particular focus on "stream of consciousness" technique.

## **Key words**

Wang Meng, Xinjiang, Uyghur ethnic group, non-Han culture, realism, literary modernism, stream of consciousness

## Obsah

Obsah.....	5
Úvod .....	7
Poznámka k transkripcii.....	11
1. Wang Meng .....	12
1.1. Životopis a tvorba autora .....	12
1.2. Život Wang Menga v Xinjiangu a inšpirácia Xinjiangom v jeho dielach.....	18
1.2.1. <i>Scenéria na tejto strane</i> .....	19
1.2.2. <i>Poviedkový cyklus - V Yili</i> .....	21
1.2.3. <i>Dobrý deň, Xinjiang</i> .....	22
2. Literárno-historický kontext .....	26
2.1. Autorita Yan'anských rozhovorov .....	26
2.2. Čínska próza od konca 70. rokov do polovice 80. rokov .....	28
2.3. Čínska próza v druhej polovici 80. rokov .....	32
3. Experimentálne techniky v tvorbe Wang Menga .....	35
3.1. Definícia naratívnej techniky „prúdu vedomia“ .....	35
3.2. Prúd vedomia v čínskej literatúre.....	39
3.2.1. Historický vývoj.....	39
3.2.2. Špecifiká polopriamej reči ako hlavného konštituentu techniky „prúdu vedomia“ v čínskej literatúre.....	43
3.2.3. Experimentálne techniky v tvorbe Wang Menga .....	45
4. „Prúd vedomia“ v príbehoch odohrávajúcich sa v Xinjiangu .....	53
4.1. Stručný obsah .....	53
4.2. Motívy .....	54
4.2.1. Symbolika názvu a mien hlavných hrdinov .....	54
4.2.2. Motív cesty .....	56
4.2.3. Motív sna .....	57
4.2.5. Prostredie Xinjiangu.....	58
4.3. Technika „prúdu vedomia“ .....	60
4.4. Záver .....	66
5. V Yili: poviedkový cyklus .....	68
5. 1. Stručný obsah poviedok .....	68
5.1.1. „Ó, Mohamed Ahmed“ .....	68
5.1.2. „Bledošedé oči“ .....	68

5.1.3. „Správny chlapík Ismail“ .....	69
5.1.4. „Hlinený dom s otvoreným dvorom“ .....	69
5.1.5. „Duch vína“ .....	69
5.1.6. „Láska dievčaťa Amile“ .....	69
5.1.7. „Nespútané putovanie“ .....	70
5.1.8. „Oslnivé pohraničné mestečko“ .....	70
5.1.9. „Orlie údolie“ .....	71
5.2. Rozbor poviedkového cyklu .....	71
5.2.1. Statické a dynamické motívy .....	71
5.2.2. Statické motívy .....	72
5.2.3. Dynamické motívy .....	74
5.2.3.1. Motív plynutia času .....	74
5.2.3.2. Motív odchodov a návratov .....	76
5.2.3.3. Motív samoty plynúci z pocitu odlišnosti .....	78
5.2.3.4. Prostredie Xinjiangu .....	81
5.2.3.5. Rozprávač .....	86
5.3. Záver .....	91
6. Esejistická tvorba s tematikou Xinjiangu .....	93
6.1. Eseje o ujugurských piesňach a jazyku .....	93
6.2. Eseje inšpirované každodenným životom v Xinjiangu .....	96
6.3. Eseje o opätovných návratoch do Xinjiangu .....	97
6.4. Spomienkové eseje na ujugurských básnikov .....	99
6.5. Formálna stránka esejí .....	100
6.6. Záver .....	102
7. Záver .....	104
8. Bibliografia .....	109

## Úvod

Wang Meng 王蒙 (nar. 1934) patrí medzi významných predstaviteľov modernej čínskej literatúry. Je nielen spisovateľom, ale i literárnym kritikom a bádateľom zastávajúcim významné miesta v umeleckých a politických kruhoch Čínskej ľudovej republiky. Do sveta literatúry vstupuje ako autor už v 50. rokoch a je aktívnym spisovateľom až do súčasnosti. Vďaka dlhej spisovateľskej kariére, počas ktorej experimentuje s rôznymi novátorskými literárnymi postupmi, jeho tvorba odzrkadľuje vývoj a premeny hlavného prúdu modernej čínskej literatúry od polovice 20. storočia až do dnešnej doby. Je možné súhlasiť s názorom, podľa ktorého je Wang Meng „barometrom“ literárnych a kultúrnych trendov v Čínskej ľudovej republike. (Moran 2012: 221)

Wang Meng sa preslávil predovšetkým ako autor experimentujúci s modernistickými technikami na prelome 70. a 80. rokov. Poviedky a jedna novela vyvolali po svojom vydaní v literárnych kruhoch búrlivé diskusie o povahe čínskej literatúry a postavení spisovateľa. V dobe, kedy bola literatúra stále podriadená direktívam Mao Zedongových *Rozhovorov o literatúre a umení na konferenci v Yan 'ane* (Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua, 在延安文艺座谈会上的讲话), Wang Mengova snaha o zobrazenie vnútra postáv spolu s dôrazom kladeným na psychologizáciu postáv boli v tej dobe odvážnym krokom, pretože nahradili do tej doby prevažujúcu charakterizáciu postáv prostredníctvom zobrazovania ich konania a prehovorov. Súbor postupov používaný autorom, umožňujúci zobrazenie myslenia a prežívania postáv, je možné označiť za prípad využitia techniky „prúdu vedomia“ (yishiliu 意识流). (Tay 1984: 7)

Wang Meng strávil 16 rokov svojho života v Xinjiangu.<sup>1</sup> Počas pobytu medzi Ujgurmi a obyvateľmi ďalších etnických menších oblastí Xinjiang sa naučil po ujugursky a prekladal literárne diela z ujugurštiny do čínštiny. Kritici sa zhodujú na tom, že Wang Meng vďaka času strávenému v Xinjiangu získal nový pohľad na sociálne problémy a na život, a že jeho tvorba

---

<sup>1</sup> K výberu témy diplomovej práce nás inšpiroval preklad francúzskej prekladateľky Françoise Naour *Príbeh z ďalekého západu* pozostávajúci z troch Wang Mengových poviedok odohrávajúcich sa v prostredí Xinjiangu, vďaka ktorému sa autorka tejto práce po prvýkrát dozvedela, že Wang Meng strávil niekoľko rokov svojho života v Xinjiangu a rozhodla sa venovať bližšie tematike nehanského prostredia vnímaného očami hanského autora.

po návrate do Pekingu na konci 70. rokov je omnoho vyzretejšia a originálnejšia. (Moran 2012: 223) Kritici a bádatelia sa ale stále viac sústreďujú na Wang Mengovu experimentálnu tvorbu a spisovateľove diela inšpirované pobytom v Xinjiangu zostávajú skôr na okraji ich záujmu. V posledných rokoch si však v čínskom literárnom prostredí môžeme všimnúť vzrastajúci záujem o Wang Mengovu tvorbu inšpirovanú Xinjiangom. Svedčí o tom i vydanie žánrovo rôznorodej zbierky s názvom *Dobry deň, Xinjiang* (Nihao Xinjiang 你好新疆) obsahujúcej poviedky, eseje a básne inšpirované pobytom v Xinjiangu. Podobný posun záujmu je možné pozorovať i mimo Čínu, napríklad vo Francúzsku, kde v roku 2002 vyšiel preklad troch poviedok z *Poviedkového cyklu - V Yili* (Zai Yili - xilie xiaoshuo 在伊犁 - 系列小说) pod názvom *Príbehy z ďalekého západu* (Contes de l'Ouest lointain). V tom istom roku vyšiel preklad ďalšej poviedky cyklu *V Yili*, ktorá bola publikovaná samostatne pod názvom *Bledošedé oči* (Des yeux gris clair).

Cieľom diplomovej práce je predstaviť Wang Mengovu prozaickú tvorbu (poviedky, novely a eseje) inšpirovanú spisovateľovým dlhoročným pobytom v Xinjiangu, predložiť analýzu čo najúplnejšieho súboru relevantných diel s prihliadnutím k dobovému kontextu, a tiež predstaviť špecifiká literárneho obrazu nehanskej kultúry v diele hanského spisovateľa. Vzhľadom k tomu, že Wang Meng býva označovaný ako priekopník dobového čínskeho literárneho modernizmu, ďalším cieľom práce je tiež zmapovanie prípadnej prítomnosti modernistických prvkov v prózach, v ktorých podľa kritikov Wang Meng použil predovšetkým „postupy literárneho realizmu“ (xieshi shoufa 写实手法). (Xia 2015: 1)

V práci sa usilujeme o overenie predpokladu, že prózy s tematikou Xinjiangu sú pokusom predstaviť neznáme prostredie Xinjiangu hanskému čitateľovi a súčasne prinajmenšom v rovnakej miere i výpoveďou o samotnom autorovi. V práci sa tiež snažíme zistiť, či prózy nadväzujú na autorovu experimentálnu tvorbu z prelomu 70. a 80. rokov.

Wang Mengovým prvým dielom inšpirovaným prostredím Xinjiangu je dvojzväzkový román *Scenéria na tejto strane* (Zhebian fengjing 这边风景) z roku 1975, ktorý bol vydávaný po častiach a ktorého úplné vydanie bolo zavŕšené až v roku 2013 po opätovnom autorovom zrevidovaní. Po svojom odchode zo Xinjiangu spisovateľ napísal poviedkový cyklus s názvom *V Yili* inšpirovaný životom obyvateľov oblasti Yili. Poviedky nám ako celok z rôznych uhlov pohľadu podávajú pomerne komplexný obraz Wang Mengovho života v Yili. Okrem toho Wang Meng napísal niekoľko esejí, v ktorých sa v spomienkach vracia späť do doby, kedy žil v Xinjiangu. Väčšina esejí je súčasťou zbierky *Dobry deň, Xinjiang*.



V našej práci sa sústreďujeme predovšetkým na poviedky z poviedkového cyklu *V Yili* a na samostatne publikovanú poviedku „Rozmanité farby života“ (Zase 杂色), v ktorej ako v jedinej poviedke inšpirovanej Xinjiangom Wang Meng pracuje s naratívnou technikou „prúdu vedomia“. Obraz Xinjangu v poviedkovej tvorbe vhodne dotvára Wang Mengova esejistická tvorba, preto sa v samostatnej kapitole venujeme rozboru vybraných esejí. Spomínané prózy skúmame z pohľadu naratológie. Všímame si využitie naratívnych techník v jednotlivých prózach, konkrétne sa zameriavame na prítomnosť naratívnej techniky „prúdu vedomia“. Vychádzame predovšetkým zo štúdie Humphreyho *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (1962) venovanej podobe „prúdu vedomia“ v západnej literatúre a štúdie Hagenaar *Stream of Consciousness and Free Indirect Discourse in Modern Chinese Literature* (1992). Pri rozbere poviedkového cyklu *V Yili* vychádzame z teoretickej štúdie Ingrama *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre* (1971). Skúmaním zdieľaných prvkov v jednotlivých poviedkach zisťujeme do akej miery ide o súbor typu poviedkového cyklu.

Práca sa skladá z dvoch hlavných častí. V prvej, úvodnej časti, predstavujeme Wang Menga ako spisovateľa, ktorý svojou tvorbou odzrkadľuje vývoj čínskej literatúry od polovice 50. rokov až do dnešnej doby a upozorňujeme na hlavné znaky jeho tvorby. Časť kapitoly venujeme predstaveniu Wang Mengovho života v Xinjangu. V druhej kapitole zaraďujeme Wang Mengovo literárne dielo do širších literárno-historických súvislostí. Zvýšenú pozornosť venujeme vývoju literatúry v priebehu 80. rokov, pretože práve v tejto dobe vznikajú Wang Mengove najvýznamnejšie diela inšpirované prostredím Xinjangu.

Druhou časťou práce je analytická časť. Najskôr predstavujeme experimentálne techniky, ktoré sú v naratívnej literatúre charakteristickými postupmi pri vytváraní tzv. „prúdu vedomia“ a ktoré Wang Menga preslávili ako spisovateľa experimentujúceho s novátorskými literárnymi postupmi. „Prúd vedomia“ je obťažne definovateľný pojem ako v západnej, tak i v čínskej literatúre. Venujeme preto pomerne veľký priestor jeho definícii, podobe a postupným premenám. Snažíme sa ukázať, že „prúd vedomia“ nadobudol v čínskom prostredí špecifickú podobu a že je výsledkom dlhodobého vývoja modernej čínskej literatúry a nevznikol len pod vplyvom prekladovej literatúry zo západu. Priamu súvislosť medzi Wang Mengovou modernistickou tvorbou a tvorbou inšpirovanou prostredím Xinjangu nachádzame v pomerne málo známej poviedke „Rozmanité farby života“. Prostredníctvom jej podrobnej analýzy skúmame podobu naratívnej techniky „prúdu vedomia“ u Wang Menga a zároveň si všímame aký obraz v tejto poviedke nadobúda prostredie Xinjangu.

Ďalšia kapitola je venovaná poviedkovému cyklu *V Yili*. Všímame si výskyt statických a dynamických motívov a hlavne tendenciu dynamických motívov k opakovaniu, čo prispieva k vytváraniu nových významov prepájajúcich jednotlivé poviedky cyklu do vyššieho celku. Spolu s motívmi plynutia času, odchodov a návratov, samoty, si všímame, akým spôsobom autor vykresľuje prostredie Xinjiangu a jeho obyvateľov. Ide o realistické zobrazenie, alebo sa práve naopak autor skôr snaží nehanské prostredie idealizovať?

V poslednej kapitole sa venujeme rozboru Wang Mengovej esejistickej tvorby inšpirovanej Xinjiangom, ktorá vo významnej miere prispieva k dotváraniu Wang Mengovho literárneho obrazu Xinjiangu. Podobne ako v prípade poviedok i v prípade esejí ide o texty, ktoré sú súčasne zobrazením sveta Xinjiangu a vnútorného sveta autora. V našej analýze sa snažíme doložiť prítomnosť osobnej povahy esejí a zameriavame sa na využitie štylistických prostriedkov, prostredníctvom ktorých autor vyjadruje svoje vnútorné pocity a myšlienky.

## Poznámka k transkripcii

V celej práci používame na prepis čínských výrazov čínsku fonetickú abecedu *pinyin*. Inú formu transkripcie ponechávame len v názvoch publikácii.

Čínske znaky uvádzame len pri ich prvom výskyte v texte spolu s prepisom v *pinyin*. Pri prekladoch dlhších pasáží *pinyin* vynechávame a uvádzame iba podobu v znakoch.

V našej práci sme sa rozhodli ujugurské mená, ktoré Wang Meng prepisuje v poviedkach do čínskych znakov, používať v ich pôvodnej podobe v ujugurskom jazyku. V ČĽR sa približne do roku 1984 používal prepis známy pod názvom *yéngi yéziq*, je však pomerne komplikovaný. V posledných rokoch sa pod vplyvom internetu používa transkripcia označovaná ako „ujugurské počítačové písmo“ alebo *Uyghur Kompyutér Yéziqi*, ani tá však nie je systematicky aplikovaná. Pretože pri prepise ujugurštiny neexistuje iná medzinárodne uznávaná transkripcia z arabského písma do latinky, rozhodli sme sa v našej práci vychádzať z transkripcie použitej Starrom v knihe *Xinjiang: China's Muslim Borderland: China's Muslim Borderland* (2004).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Starr, Frederick (ed). *Xinjiang: China's Muslim Borderland: China's Muslim Borderland*. London: M.E. Sharpe, 2004, xi.

# 1. Wang Meng

## 1.1. Životopis a tvorba autora

Wang Meng<sup>3</sup> sa narodil 15. októbra 1934 v Pekingu v rodine pôvodom z okresu Nanpi 南皮 v provincii Hebei 河北. Krátko po jeho narodení sa rodina znovu presťahovala do dediny Longtang 龙堂 v spomínanom okrese Nanpi. Po vypuknutí Incidentu na moste Marka Pola (Qiqi Shibian 七七事变)<sup>4</sup> v roku 1937 sa s celou rodinou vrátil do Pekingu, kde nastúpil do školy. Svoje detstvo prežil v učiteľskej rodine. Wang Mengov otec Wang Jindi 王锦第 študoval filozofiu v Pekingu a neskôr na univerzite<sup>5</sup> v Japonsku, po ukončení štúdií pracoval ako profesor na vysokej škole v Pekingu a prekladal z nemčiny pre akademické časopisy. (Moran 2012: 221) Matka mala západné vzdelanie a istú dobu vykonávala profesiu učiteľky na základnej škole. Vďaka literatúre, ktorou Wang Mengov otec svojho syna zásoboval, sa Wang Meng ešte počas štúdií po prvýkrát dostal k marxistickej literatúre. (He 2004: 5) Z rodinných blízkych si rád spomína na svoju tetu z matkinej strany ako na svoju prvú učiteľku literatúry, ktorá ho povzbudzovala v písaní. (Wang 1980: 41)

V roku 1948, ešte počas štúdia na strednej škole, sa Wang Meng stal členom Komunistickej strany Číny a krátko na to i členom čínskeho Komunistického zväzu mládeže (Gongqingtuan 共青团)<sup>6</sup>, kde neskôr zastával rôzne významné funkcie. Po vzniku ČĽR absolvoval Ústrednú politickú školu. V 1953 strana podporovala mladých ľudí v budovaní nového sveta, pod vplyvom sloganov a význame štúdia architektúry, sa Wang Meng pokúsil dostať na architektonickú vysokú školu. Neuspel a uvedomil si, že ak chce budovať nový svet, tak ho bude budovať prostredníctvom literatúry. (Naour 2000: 21)

---

<sup>3</sup> Wang Mengova kariéra spisovateľa bola predznamenaná už keď sa narodil. Meno mu navrhol dobrý priateľ Wang Mengovho otca – básnik He Qifang 何其芳 (1912 – 1977), ktorý sa nechal pri výbere inšpirovať menom hlavného hrdinu Armanda Duvala (Amang 阿芒) v románe Alexandra Dumasa *Dáma s kaméliami* (v čínskom preklade Cha hua nü 茶花女, 1848). (He 2003: 6)

<sup>4</sup> Incident na moste Marca Pola vypukol 7. júla 1937 neďaleko Pekingu, v čínskej terminológii je označovaný ako Incident 7. júla. Táto udalosť býva považovaná za počiatkový konflikt druhej Japonsko-čínskej vojny (1937 – 1945). (Bakešová 2001: 77)

<sup>5</sup> Ide o cisársku univerzitu v Tokiu (Dongjing diguo daxue 东京帝国大学).

<sup>6</sup> Organizácia pod vedením KSC založená v roku 1920, jej členmi bývali mladí ľudia vo veku od 14 do 28 rokov.

Wang Mengove prvé literárne pokusy začali v roku 1953 písaním románu *Nech žije mladosť* (Qingchun wansui 青春万岁)<sup>7</sup>, stretli sa však s odmietnutím. Rukopis bol Zväzom čínskych spisovateľov (Zhongguo zuojia xiehui 中国作家协会) odmietnutý a doporučený na revíziu. Wang Meng strávil tri roky jeho prepisovaním, ale ani v roku 1956, keď ho odovzdal vydavateľstvu, nebol doporučený na publikáciu. Tej sa dočkal až v roku 1979. (Naour 2000: 22) Rozpráva sa v ňom príbeh študentov rozhodnutých pomôcť dcére bývalého kapitalistu prekonať ťažkosti prameniace z triedneho postavenia jej rodiny a hľadania budúcnosti mladých ľudí v novej Číne.

Napriek ťažkostiam s vydaním románu *Nech žije mladosť*, nasledujúce dve poviedky „Malý Dou'er“ (Xiaodou'er 小豆儿)<sup>8</sup> a „Sviatky jari“ (Chunjie 春节)<sup>9</sup> vyšli v oficiálnych periodikách. V „Sviatkoch jari“ opisuje Wang Meng vysokoškolského študenta, ktorý sa na Sviatky jari vracia domov za priateľkou a rodinou. Jeho priateľka sa vzdala vysokoškolského štúdia, aby mohla pracovať ako učiteľka na základnej škole a tým naplňať svoje životné poslanie. Vysokoškolský študent sa vracia späť do školy neistý tým, či teoretické štúdium má zmysel a s pochybnosťami o zmysle svojho života. Poviedka bola chápaná ako kritika vysokoškolských študentov.<sup>10</sup>

Poviedku „Nováčik v organizačnom oddelení“ (Zuzhibu xinlai de nianqingren, 组织部新来的年轻人)<sup>11</sup> dopísal v júli 1956, uverejnená bola v septembri toho istého roku počas „kampane sto kvetov“ (Baihua yundong 百花运动)<sup>12</sup>. Liu Zhen, mladý inteligentný chlapec

---

<sup>7</sup> Text bol v neúplnej podobe publikovaný v Shanghajskej denníku *Wenhui bao* 文汇报 v januári v roku 1957. V úplnej verzii bol vyšíel až v roku 1979 vo vydavateľstve Renmin wenxue chubanshe 人民文学出版社. V roku 1983 bol Šanghaji spracovaný aj vo filmovej podobe.

<sup>8</sup> *Renmin wenxue*, 1995, č. 11, 17 – 21. Príbeh mladého chlapca, ktorý obvinil vlastného otca a uja z kontrarevolučných aktivít. Podľa Naour bol príbeh inšpirovaný sovietskym mýtom o Pavlíkovi Morozovi. Morozov udal vlastného otca, ktorého preto popravili ako odporcu boľševického hnutia.

<sup>9</sup> *Wenyi xuexi*, 1956, č. 3, 36 – 38.

<sup>10</sup> Krátko na to bol publikovaný článok s nesúhlasným postojom k spôsobu, akým Wang Meng vykreslil vysokoškolských študentov. Viď: ZE, Lu. „Chunjie shifou waiqile daxuesheng mianmao tanqi 春节是否歪曲了大学生面貌谈起“ [Zdeformovala poviedka „Sviatky jari“ črty vysokoškolských študentov?]. *Wenyi xuexi*, 1956, č. 6.

<sup>11</sup> *Renmin wenxue*, 1956, č. 9, 29 - 43. Pôvodne mala poviedka názov „Do organizačného oddelenia prišiel nový mladík“ (Zuzhibu laile ge nianqingren 组织部来了个年轻人). V anglickom preklade: „The Newcomer“. Prel. Barmé, Geremie. In: Barmé Geremie a Lee Bennett. *Fragrant Weeds*. Hong Kong: Joint Publishing, 1983. Analýza poviedky viď: Wagner, Rudolf G. „The Challenge in Party Management: Wang Meng's 'Newcomer'“. In: *Inside a Service Trade: Studies in Contemporary Chinese Prose*. Massachusetts: Harvard University Press, 1992, 193 – 211. Ďalšie analýzy textu viď: Chang Tzu-chang, Chan Silvia, Fokkema Douwe, Arkush David.

<sup>12</sup> Kampaň rozpútal Mao Zedong v roku 1956 heslom „Nech rozkvitne sto kvetov, nech súperí sto škôl“ (Baihua qifang, baijia zhengming, 百花齐放, 百家争鸣), ktorým vyzýval ku kritike Komunistickej strany Číny, pretože dobre mienená kritika mohla byť podľa neho pre stranu užitočná. Navyše kritizujúcim zaručoval beztrastnosť.

plný ideálov, nastupuje do nového oddelenia v štátnom podniku, ale čoskoro ho opúšťa idealizmus, pretože je obklopený skorumpovanými úradníkmi. Na príklade hlavného hrdinu Liu Zhena a zástupcu vedúceho oddelenia Liu Shiwua ilustruje napätie medzi mladou a starou generáciou kádrov. Záver vyznieva negatívne, hlavný hrdina si uvedomí, že zmena za danej spoločenskej a politickej situácie nie je možná. Wagner nachádza podobnosť v osude hlavného hrdinu s Liu Binyanovým hrdinom v „Internej správe z našej redakcie“ (Benbao Neibuxiao 本报内部消). (1992: 198) McDougall hodnotí poviedku kriticky a poukazuje na to, že abstraktné dialógy a portréty hrdinov pôsobia povrchné. Je zrejmé, že Wang Meng poviedku napísal cielene, aby vyhovovala potrebám spomínanej „kampane sto kvetov“. (1997: 257) Táto kampan bola nasledovaná „kampanou proti pravičiarom“, počas ktorej bol Wang Meng spolu s Liu Binyanom kritizovaný a obom bola prilepená nálepka „pravičiar“.

Pred tým, ako Wang Mengov hlas na literárnej scéne na niekoľko rokov v dôsledku „kampane proti pravičiarom“ utíchol, stihol napísať ešte jednu poviedku „V zimnom daždi“ (Yeyu 冬雨)<sup>13</sup>. Spisovateľova 20-ročná odmlka bola prerušená iba dvakrát - publikáciou dvoch krátkych poviedok „Oči“ (Yanjing 眼睛)<sup>14</sup> a „Nočný dážď“ (Yeyu 夜雨)<sup>15</sup> v rokoch 1957 a 1962.

Nálepka „pravičiara“ mala za následok zbavenie Wang Menga členstva v strane a vyslanie na prevýchovu prácou na vidiek neďaleko Pekingu, kde strávil štyri roky. Wang Mengovej manželke, ktorá spolu s ním v tej dobe odišla na vidiek, bolo odobraté členstvo v strane a bola vyhodená z vysokej školy. (He 2003: 42) Wang Meng tento moment svojho života nazýva Wang Meng ako „zlom“ predeľujúci jeho život na dve časti – „pred udalosťou“ (chu shiqing yiqian 出事情以前) a „po udalosti“ (chu shiqing yihou 出事情以后). (Naour 2000: 26)

Po rozporuplnom výsledku „veľkého skoku“ (Da yue jin 大跃进, 1958 - 1961)<sup>16</sup> premiér Zhou Enlai 周恩来 (1898 - 1976) na Konferencii o vedeckej práci a dramatickej tvorbe v Kantone v roku 1962 predniesol „Správu týkajúcu sa otázky intelektuálov“ (Guanyu

---

(Bakešová 2003: 56) Wang Meng priznáva, že keby nebolo „kampane sto kvetov“, nemal by odvahu poviedku „Nováčik v organizačnom oddelení“ napísať. (He 2004: 36)

<sup>13</sup> *Renmin wenxue*, č. 1957, č. 1, 17 – 18. Preklad do čestiny vyšiel v dobe, keď bol autor prenasledovaný ako „pravičák“. Podľa Obuchovej ide o jeden z najradikálnejších prekladov Wang Mengovej tvorby do cudzieho jazyka. (2007: 34) Prel. Bořek Tkalců. *Nový Orient*, 1959, č. 9, 176 - 177.

<sup>14</sup> *Beijing wenyi*, 1962, č. 10, 9 - 13.

<sup>15</sup> *Renmin wenxue*, 1962, č. 12, 66 – 71.

<sup>16</sup> V roku 1961 sa 9. pléne rozhodlo o ukončení „veľkého skoku“ a nereálnych predstavách o urýchlení rozvoja. Na pléne sa presadilo heslo „realita je kritériom pravdy“ (shishi qishi 实事求是). Heslo je často pripisované Deng Xiaopingovi, ale prvý ho počas pléna formuloval Mao Zedong. (Bakešová 2003: 73)

zhishi fenzi wentide baogao 关于知识分子问题的报告), vďaka ktorej došlo k miernemu uvoľneniu v oblasti literatúry. Niektorí „pravičiar“i, vrátane Wang Menga, boli vtedy zbavení nálepky pravičiara<sup>17</sup>. Wang Meng dostal miesto profesora čínštiny na Pekinskom pedagogickom inštitúte<sup>18</sup>, kde prednášal literatúru a strávil tam dva roky pred odchodom do Xinjiangu.

Podľa Wang Mengovej manželky nebol Wang Meng v Pekingu spokojný, pretože stále nemohol voľne písať. V roku októbri 1963 sa zúčastnil jedného neformálneho čitateľského stretnutia, na ktorom požiadal podpredsedu generálneho tajomníka Zväzu spisovateľov autonómnej oblasti Xinjiang Wang Gulina 王谷林 o pomoc pri získaní súhlasu s presídlením jeho i celej rodiny do Xinjiangu. (He 2003: 45) Naour upozorňuje na nezhodu medzi čínskymi a západnými autormi v interpretácii Wang Mengovo odchodu do Xinjiangu. (2000: 27) Západní kritici a prekladatelia spisovateľov odchod do Xinjiangu často interpretujú ako nútené presídlenie či exil.<sup>19</sup> Podľa slov Wang Menga to bolo jeho vlastné rozhodnutie, i keď je zrejmé, že dôležitú rolu hrala vtedajšia politická situácia a dobová atmosféra. Dúfal, že v ďalekom Xinjiangu nájde pokoj a inšpiráciu a bude môcť opäť nerušene písať. Manželke povedal, že odhaduje pobyt na dva – tri roky, maximálne však na desať rokov. (He 2003: 46, 48) Vtedy ešte nevedel, že jeho pobyt v Xinjiangu sa nakoniec predĺži na dlhých šesťnásť rokov.

Wang Mengovmu životu v Xinjiangu a tvorbe s tematikou Xinjiangu sa budeme podrobnejšie venovať v nasledujúcej kapitole. Je však dôležité spomenúť, že Wang Mengov pobyt v Xinjiangu mal i podľa McDougall pozitívny vplyv na jeho literárnu tvorbu. Jeho neskoršie práce boli oveľa vyzretejšie, než diela predchádzajúcich období. (1997: 379)

Počas svojho pobytu v Xinjiangu sa Wang Meng venoval i písaniu, avšak znovu publikovať začal až po svojej rehabilitácii v roku 1978. Najskôr oprášil dávno napísané práce ako napr. román *Scenéria na tejto strane* a o rok neskôr vydal poviedku „Pieseň mládeže“ (Qingchun zhi ge 青春之歌) napísanú v 50. rokoch prekypujúcu nádejami v novú spoločnosť. Avšak poviedka po takmer dvadsiatich rokoch po napísaní už dávno stratila na

---

<sup>17</sup> Zhou Enlai sľúbil väčšiu slobodu pri písaní v duchu „kampane sto kvetov“, avšak pod podmienkou, že sa bude dodržaný rozdiel medzi „voňavými bylinami“ (xianghua 香花) a „jedovatými bylinami“ (ducao 毒草). Použil v podstate rovnakú rétoriku ako Mao počas „kampane proti pravičiarom“.

<sup>18</sup> Ide o Beijing shifan xueyuan 北京师范大学, v angl. Beijing Normal University.

<sup>19</sup> Z ďalších západných autorov napríklad i McDougall píše, že Wang Meng bol poslaný do Xinjiangu. (1997: 257) Tvrdia to i iní autori ako napr. Wagner, Rudolf. *Inside a Service Trade*. Cambridge: Harvard University Asia Center, 1992 : 235, Barmé, Geremie (prekl). *The Wounded – New Stories of the Cultural Revolution 1977 – 1978*. Hong Kong: Joint Publishing, 1979, 219. Helmut, Martin. „Wang Meng“. In: *Modern Chinese Writers*. New York: M.E.Sharpe, 1992, 53.

aktuálnosti. O rok na to sa definitívne aj s manželkou vrátil do Peking, kde sa opäť stretli s ich najmladšou dcérou narodenou v Xinjiangu v roku 1969, ale zverenou do opatery rodine v Pekingu. Jedna z dvoch starších dcér zostala študovať v Xinjiangu, mladšia šla študovať do Xi'anu. (Naour 2000: 30)

Po návrate do Peking sa Wang Meng začal znovu naplno venovať svojej spisovateľskej činnosti, publikoval viaceré poviedky, eseje a reportáže, v ktorých sa vracal k udalostiam Kultúrnej revolúcie a súčasne reagoval na aktuálne spoločenské problémy v Číne. Poviedky, prostredníctvom ktorých sa Wang Meng predstavuje ako autor experimentujúci s novou literárnou technikou „prúdu vedomia“, začali vychádzať v roku 1978. Prvá poviedka „To najcennejšie“ (Zui baogui de 最宝贵的)<sup>20</sup> vyhrala cenu za najlepšiu poviedku roka 1978. V poviedke sa objavuje téma stratenej nevinnosti, Wang Meng sa k tejto téme neskôr s obľubou vracal. Hlavný hrdina stratí počas Kultúrnej revolúcie mladícky idealizmus a nič okrem pachtenia za kariérou ho nezaujíma. (McDougall 1997: 379) Podľa Naour poviedka vznikla v kontexte „literatúry rán“ a jej formálna experimentálnosť nebýva dostatočne docenená. (2001: 89) Za štylisticky inovatívnu býva považovaná novela *S bolševickým pozdravom* (Buli 布礼)<sup>21</sup>, je psychologickým prienikom do osudov mladého človeka na pozadí politických zmien. Poviedka „Oči noci“ (Ye de yan 夜的眼)<sup>22</sup> bola síce napísaná až po novele *S bolševickým pozdravom*, avšak vydaná bola o niečo skôr ako novela. Preto býva často považovaná za prvý text, v ktorom Wang Meng oficiálne použil techniku „prúdu vedomia“. (Naour 2000: 244)

Wang Meng nikdy nepovažoval texty s technikou „prúdu vedomia“ za hlavnú časť svojej tvorby. Zdôrazňoval, že súčasne s prózou obohatenou experimentálnymi technikami vznikala i próza založená výlučne na realizme. (Naour 2000: 187) Medzi dielami s využitím postupov literárneho realizmu môžeme spomenúť „Príbeh o vedúcom skupiny, tajomníkovi, divej mačke a polovičných paličkách“ (Duizhang shuji yemaohe banjie kuaizi gushi 队长书记野猫和半截筷的故事)<sup>23</sup>, poviedku „Sesternica“ (Biaojie 表姐)<sup>24</sup>, či poviedku „Duch piesní“ (Geshen 歌神)<sup>25</sup>, vydané v roku 1978 a 1979.

---

<sup>20</sup> *Zuopin*, júl 1978, 32 – 34.

<sup>21</sup> *Dangdai*, 1979, č. 3, 4 – 39. V románe sa dozvedáme o životnom príbehu Zhong Yichenga, mladého komunistu, ktorý sa stal obeťou „kampane proti pravičiarom“, bol poslaný na vidiek a počas Kultúrnej revolúcie fyzicky a psychicky týraný. Na záver románu v roku 1979 plný nádeje salutoval novým politickým predstaviteľom. V anglickom preklade: *Bolshevik Salute: A Modernist Chinese Novel*. Prel. Wendy Larson. Seattle: University of Washington Press, 1989.

<sup>22</sup> *Guanming ribao*, 1979, 21.10.

<sup>23</sup> *Renmin wenxue*, 1978, č. 5, 39 – 52.



Po úspechu poviedky „Oči noci“ Wang Meng ďalej pokračoval v experimentovaní. Poviedky „Motýľ“ (Hudie 蝴蝶)<sup>26</sup>, „Chvost šarkana“ (Fengzheng piaodai 风筝飘带)<sup>27</sup>, „Jarné hlasy“ (Chun zhi sheng 春之声)<sup>28</sup>, „Sny o mori“ (Hai de meng 海的梦)<sup>29</sup> napísané v rokoch 1980 – 1981 spustili živú diskusiu o nových technikách písania v literatúre. Wang Meng, člen Zväzu čínskych spisovateľov od roku 1979, od roku 1981 i jeho tajomníkom, bol považovaný za prvého oficiálneho spisovateľa „novej éry“ využívajúci nelineárne časové postupnosti a „prúd vedomia“. McDougall zároveň dodáva, že i keď boli jeho poviedky zo začiatku 80. rokov experimentálne svojím štýlom a formou, svojím obsahom však zostali zreteľne „reformistické“. (1997: 379)

Wang Meng sa na začiatku 80. rokov začal výraznejšie zapájať do politického života. Od roku 1983 pracoval v pekingskej pobočke Zväzu čínskych spisovateľov. Neskôr sa stal zastupujúcim členom Ústredného výboru Komunistickej strany Číny a od roku 1985 i jeho stálym členom. V roku 1986 bol menovaný do funkcie ministra kultúry, po udalostiach na námestí Tiananmen však z funkcie odstúpil. V oblasti literatúry zastával taktiež významné funkcie, v rokoch 1983 až 1986 pracoval ako šéfredaktor *Ludovej literatúry* (Renmin wenxue 人民文学).

Spisovateľova tvorba koncom 80. a 90. rokov býva charakterizovaná satirickým nádychom a čiernym humorom. Z viacerých diel, ktoré Wang Meng v tejto dobe vydal spomenieme len román *Bábka s pohyblivými končatinami* (Huodong bianrenxing 活动变人形)<sup>30</sup> a poviedku „Tuhá kaša“ (Jiaying de xizhou 坚硬的稀粥)<sup>31</sup>. Obe diela sú zaujímavé svojím kritickým pohľadom na čínsku spoločnosť. „Tuhá kaša“ vyšla krátko po Wang Mengovej rezignácii na post ministra kultúry a vyjadril v nej svoj nesúhlas s masakrom na

---

<sup>24</sup> Yanhe, 1979, č. 10. Ďalšie vydanie: *Sesternica* (Biaojie 表姐). Hong Kong: Qin shi yuan chubanshe, 1992, 89 – 189.

<sup>25</sup> Renmein wenxue, 1979, č. 8. Ďalšie vydanie: In: *Wang Meng wenji* 王蒙文集. Peking: Huayi chubanshe, 1993, 169 – 189.

<sup>26</sup> Shiyue, 1980, č. 4, 4 – 37.

<sup>27</sup> Beijing wenyi, 1980, č. 5, 6 – 15.

<sup>28</sup> Renmin wenxue, 1980, č. 5, 10 – 16. Vid' český preklad – Wang Meng. *Jarní hlasy*. Prel. V. Hrdličková. Praha : Svoboda, 1989, 99 – 110.

<sup>29</sup> Shanghai wenxue, 1980, č. 6, 4 – 10. Vid' český preklad – Wang Meng. *Jarní hlasy*. Prel. V. Hrdličková. Praha : Svoboda, 1989, 273 – 284.

<sup>30</sup> Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 1986. Názov vznikol podľa bábk s pohyblivými časťami. Bábku, ktorá pri každom svojom pohybe dostala novú formu, hlavnej postave daroval otec. Bábka je symbolom premenlivej ľudskej povahy závislej na vonkajších podnetoch, kvôli ktorej sa ľudia menia na nešťastné bytosti. (McDougall 1997: 381)

<sup>31</sup> Zhongguo zuojia, 1989, č. 2. Preložené do angličtiny *The Stubborn Porridge and Other Stories*. Prel. Zhu Hong. New York: George Braziller, 1994. Do francúzštiny „Dur, dur le brouet“. Prel. Françoise Naour. In: *Perspectives Chinoise*, 1992 č. 1, 50 - 57 a č. 2, 48 – 55.

Námestí Tiananmen v roku 1989.<sup>32</sup> Koncom 80. rokov Wang Meng napísal niekoľko esejí pod pseudonymom Yang Yu 阳雨 (Slnečný dážď), v ktorých obhajoval myšlienku kultúrneho pluralizmu a staval sa proti výsadnému postaveniu socialistického realizmu. (Naour 2000: 33)

Wang Meng je známym autorom nielen v Číne, ale i v zahraničí. Od začiatku 80. rokov navštívil viacero krajín, prednášal na zahraničných univerzitách a v roku 2007 strávil niekoľko dní i v Prahe. Získal viaceré literárne ocenia, v roku 1987 japonskú cenu Sokagakakai za prínos pre mier a kultúru a tiež taliansku cenu Premio Letterario Internazionale Montello. V Číne vyhral niekoľkokrát cenu za najlepší román roka, poviedku roka a reportáž roka. Zväz čínskych spisovateľov žijúcich v USA (The US Chinese Writers' Association) ho viackrát navrhol na Nobelovu cenu za literatúru. Jeho diela boli preložené do viac ako 20 jazykov.

## **1.2. Život Wang Menga v Xinjiangu a inšpirácia Xinjiangom v jeho dielach**

Xinjiang ponúkol Wang Mengovi odlišný pohľad na svet a v literárnej tvorbe ho inšpiroval k napísaniu románu, niekoľkých esejí, poviedok a básní, ktoré vznikali počas jeho pobytu v Xinjiangu i po návrate späť do Pekingu.

Po príchode s celou rodinou do Urumči (Wulumuqi 乌鲁木齐) v roku 1963 pracoval ako redaktor v Xinjiangskom oddelení Čínskeho združenia literárnych a umeleckých kruhov (Zhongguo wenxue yishujie lianhehui 中国文学艺术界联合会). V nasledujúcom roku strávil niekoľko mesiacov v okolí Turfanu (Tulufan 吐鲁番) v komúne Hongqi (Hongqi gongshe 红旗公社) v okrese Makit (Gaimaiti xian 麦盖提县), kde manuálne pracoval a postupne sa zoznamoval s miestnou kultúrou a obyvateľstvom. Tieto skúsenosti ho inšpirovali k napísaniu prvých dvoch esejí s tematikou Xinjiangu – „Jar v Turfane“ (Chunman Tulufan 春满吐鲁番) a „Zápisky z Minfu“ (Minfu xiaoji 民丰小记).

Krátko po príchode sa Wang Meng začal učiť ujurštinu. Učil sa takzvané „za pochodu“ od miestnych obyvateľov. Po roku intenzívneho štúdia bol schopný základnej

---

<sup>32</sup> V roku 1991 *Wenyi bao* uverejnilo list čitateľa, podľa ktorého Wang Meng v tejto poviedke kritizoval vládu pod vedením Deng Xiaopinga. Wang Meng hneď na nasledujúci deň poslal list vedeniu Ústrednej vlády KĽČ. V liste vyjadril nesúhlas s vážnym obvinením postačujúcim na ukončenie jeho kariéry spisovateľa. Krátko na to podal žalobu na súd za urážku na cti. Žaloba bola súdom zamietnutá, Wang Meng sa niekoľkokrát odvolal, až kým nebola zamietnutá najvyšším súdom bez udania presného dôvodu. Je to prvý prípad žaloby oficiálneho periodika Zväzu čínskych spisovateľov v ČĽR. Wang Meng napísal potom ešte niekoľko článkov, v ktorých bránil právo spisovateľa na nezávislú tvorbu. (Moran 2012: 225 - 226)

konverzácie a na zlepšenie úrovne čítal preklady svetových autorov do ujugurského jazyka. Miestne kádre často využívali jeho znalosti ujugurštiny a poverovali ho prácou tlmočníka na rôznych schôdzach. Podľa Wang Menga „jazyk nie je len nástrojom, ale je kultúrou, živým davom, pôvabom života, je tak ako prírodným prostredím, tak i ľudskou krajinou“. (He 2003: 56) Z lásky k ujugurštiny sa Wang Meng vyznáva v esejách „Hlas srdca“ (Xinsheng 心声) a „Môj druhý jazyk“ (Wo de ling yige shetou 我的另一个舌头).

Počas Kultúrnej revolúcie bol Wang Meng poslaný na prácu do ľudovej komúny Bayandai 巴彦岱公社 v okrese Yili 伊犁, jeho rodina zostala žiť v Urumči. Od apríla 1965 býval v rodine Abdurahmana (Abudareheman 阿卜都热合曼) a jeho manželky. Šesť rokov, ktoré strávil v Yili, považuje Wang Meng za najcennejšie roky celého svojho pobytu v Xinjiangu. Abdurahman, jeho manželka Ayimhan a ďalší obyvatelia Yili sa neskôr stali hlavnými postavami zbierky *V Yili - poviedkový cyklus*<sup>33</sup>. (He 2003: 52) Wang Meng považuje za zázrak, že dobu Kultúrnej revolúcie - „desať rokov chaosu“ - strávil v relatívnom pokoji na odlahlom vidieku Xinjiangu. (Naour 2000: 28)

V roku 1971 bol Wang Meng poslaný do „Školy kádrov 7. mája“ (Wuqi ganxiao 五七干校)<sup>34</sup> v Urumči, kde strávil dva roky. Od roku 1973 pracoval v Kultúrnom oddelení ujugurskej autonómnej oblasti Xinjiang (Xinjiang weiwu'er zizhiqu wenhuaju 新疆维吾尔自治区文化局) na pozícii hlavného editora a venoval sa prekladom z ujugurštiny do čínštiny. Prekladal ujugurskú prózu a poéziu, vrátane diela slávneho ujugurského básnika Teyifjana Aliyeva (Tie'yifujiang Ailiyefu 铁衣甫江·艾里也夫 1930 – 1989). (He 2003: 62)

### 1.2.1. *Scenéria na tejto strane*

Román *Scenéria na tejto strane*<sup>35</sup> začal Wang Meng písať v roku 1975. Po dvoch rokoch písania sa v roku 1977 pokúsil román vydať vo vydavateľstve Čínska mladosť (Zhongguo qingnian chubanshe 中国青年出版社), stretol sa však s odmietavým prístupom.

<sup>33</sup> Zuoqia chubanshe, 1984. Tiež vydané v zbierke *V Yili a Človek z Nového sveta – cykly poviedok* (Zai Yili xindalu ren xilie xiaoshuo 在伊犁新大陆人系列小说) Renmin wenxue chubanshe, 2003.

<sup>34</sup> Bol to jeden zo špeciálnych táborov, kde boli intelektuáli podrobovaní reedukácii a prevýchove prácou počas Kultúrnej revolúcie. Celý názov znel *Wuqi ganbu xuexiao* 五七干部学校.

<sup>35</sup> Beijing: Huacheng chubanshe, 2013. Prvýkrát publikované po častiach v časopise *Xinjiang wenyi*, 1978, č. 7 (prvá a druhá časť) a č. 8 (tretia, štvrtá a piata časť).

Wang Meng v románe vyjadruje odmietavý postoj s vládou „bandy štyroch“. Za danej politickej situácie, kedy bola v Číne pri moci „banda štyroch“ a literatúra bola podriadená princípu „trojeho zdôraznenia“ (San tu chu 三突出)<sup>36</sup>, publikovať román jednoducho nebolo možné. (He 2003: 63) Vydavateľstvo odporučilo Wang Mengovi text zrevidovať a zatiaľ jeho vydanie odložiť. V roku 1979 dokončil opravy, ale ani vtedy neuspel v hľadaní vhodného vydavateľa. V roku 1978 sa konečne podarilo uverejniť román po častiach v časopise *Xinjiang wenyi* 新疆文艺. Rukopis zatiaľ zapadol prachom a až v roku 2013 sa vydavateľstvo Huacheng 花城出版社 podujalo zrealizovať prvé kompletne vydanie románu. Pred vydaním Wang Meng text znovu opravil a niektoré dobové výrazy nahradil neutrálnejšími. Na konci jednotlivých kapitol pridal krátky doslov uvedený frázou „románopisec hovorí“ (xiaoshuoren yu 小说人语), prostredníctvom ktorých sa pozerá na situáciu s odstupom niekoľkých rokov, napríklad upozorňuje na rýchle sociálne zmeny posledných rokov v Xinjangu. Fráza „románopisec hovorí“ nám pripomína Sima Qianove 司马迁 dodatky v *Knihe vrchných pisárov* (Taishigong shu 太史公书, skratene Shiji 史记)<sup>37</sup> na konci kapitol uvedené ako „vrchný pisár poznamenáva“. Wang Meng sa v týchto doslovoch vracia k niektorým konkrétnym témam danej kapitoly – zber úrody, práca v komúnach a vyzdvihuje tiež charakteristiky života národnostných menšín v Xinjangu, ako napríklad ich záľubu v piesňach a v tanci, priateľské vzťahy, úprimnosť v konaní, spontánnosť a humor. Približuje nám mnohé špecifiká ujgurskej kultúry, ako sú napríklad zvyky pri narodení, sobášoch či pohreboch. Jeho pozornosti neuniknú kulinárske špeciality ujgurskej kuchyne, rituál pitia čaju a tradičné oblečenie obyvateľov. Priestor využíva i na vyjadrenie svojich životných postojov, názorov a hodnôt, podobne ako vo svojej autobiografii s názvom *Moja životná filozofia* uvažuje nad témami ako je mladosť, krása, nádej atď. Autor je akýmsi tichým pozorovateľom, nezasahuje do príbehu a prináša nám mnoho objektívnych informácií o živote v Xinjangu.

Wang Meng v románe vyslovuje svoj nesúhlas s politikou „bandy štyroch“, avšak podľa Morana sú postavy vykreslené ako pozitívni hrdinovia a v románe je prítomný princíp „trojeho zdôraznenia“ presadzovaného Jiang Qing. (2012: 224). Na pozadí Kultúrnej

<sup>36</sup>Tento princíp bol prvýkrát predstavený Yu Huiyongom (于会泳) v článku „Nech sú literatúra a umenie navždy bojovým frontom šíriacim Mao Zedongove myšlienky“ (Rang wenyijie yongyuan chengwei xuanchuan Mao Zedong sixiang de zhendi, 让文艺界永远成为宣传毛泽东思想的阵地) publikovanom v roku 1968 vo Wenhuibao. Mao Zedongova manželka Jiang Qing 江青 (1914 - 1991) tento princíp prevzala a stal sa základom literárnej tvorby. Šlo o tri druhy zdôraznenia: 1. zdôraznenie kladných postáv medzi ostatnými, 2. zdôraznenie hrdinov medzi kladnými postavami, 3. zdôraznenie hlavných hrdinov medzi hrdinami. (Hladíková 2013: 72)

<sup>37</sup> Viď preklad do čestiny: S'-ma, Čchien: Kniha vrchných pisárov. Prel. Lomová, Olga. Praha: Karolinum, 2012.

revolúcie a historických udalostí 60. a 70. rokov nás autor románu zoznamuje so životom obyvateľov v Xinjiangu, predovšetkým Ujgurov, ale i Kazachov, Rusov, moslimských obyvateľov etnickej menšiny Hui a iných etníc. V roku 2014 bol román preložený do ujgurštiny.<sup>38</sup>

### 1.2.2. Poviedkový cyklus - V Yili

Wang Mengovým druhým dielom priamo inšpirovaným prostredím Xinjiangu je *V Yili* – *cyklus poviedok*. Na mieste predslovu zbierky je esej s názvom „Na ceste domov“ (Guxiang xing 故乡行) napísaná krátko po príchode do komúny Bayandai v okrese Yili, v ktorej sa Wang Meng vyznáva z prvých dojmov z Yili. Nasleduje osem poviedok<sup>39</sup>: „Ó, Mohammed Ahmed“ (O, Muhanmode Amaide 哦，穆罕默德·阿麦德), „Bledošedé oči“ (Dan huise de yanzhu 淡灰色的眼珠), „Správny chlapík Ismail“ (Hao hanzi Yisima'er 好汉子依斯麻尔), „Hlinený dom s otvoreným dvorom“ (Xuyan de tuwu xiaoyuan 虚掩的土屋小院), „Duch vína“ (Putao de jingshen 葡萄的精灵), „Láska dievčaťa Amile“ (Aimila guniang de aiqing 爱弥拉姑娘的爱情), „Nespútané putovanie“ (Xiaoyao you 逍遥游) a „Oslnivé pohraničné mestečko“ (Biancheng huacai 边城华彩).

Poviedky inšpirované Wang Mengovým pobytom v Yili sú vystavané ako samostatné príbehy a môžu stáť osamote. Ako celok nám z rôznych uhlov pohľadu podávajú pomerne komplexný obraz Wang Mengovho života v Yili a sú navzájom prepojené osudmi jednotlivých postáv a rozprávačom v 1. osobe. Štyri z týchto poviedok boli v roku 2002 v dvoch vydaniach preložené do francúzštiny.<sup>40</sup>

Posledná poviedka „Orlie údolie“ (鹰谷 Ying gu) stojí graficky oddelene od spomínaného súboru poviedok. Napísaná bola až po odchode autora z Yili, ale svojou výstavbou je podobná ostatným poviedkam a zakončuje celý cyklus poviedok.

<sup>38</sup> Zhu, Jingchao 朱景朝. „Wang Mengov román 'Scénéria na tejto strane' vydaný v ujgurskom preklade“ 王蒙长篇小说《这边风景》译成维吾尔文出版. *People.cn* 人民网 [online], 25.6. 2014. Dostupné na: <http://culture.people.com.cn/n/2014/0625/c22219-25195287.html> (Navštívené 11. 12. 2014).

<sup>39</sup> Zachováame poradie poviedok z 1. vydania v roku 1984.

<sup>40</sup> Poviedky „Ó, Mohammed Ahmed“, „Nezamknutý dvorček hlineného domu“ a „Duch vína“ preložené: Wang, Meng. *Contes de l'Ouest lointain* [Poviedky z ďalekého západu]. Prel. Françoise Naour. Paris: Bleu de Chine, 2002. Poviedka „Bledošedé oči“ samostatne preložená: Wang, Meng. *Des yeux gris clair* [Bledošedé oči]. Prel. Françoise Naour. Paris: Bleu de Chine, 2002.

### 1.2.3. *Dobry deň, Xinjiang*

Zbierka Wang Mengovej tvorby inšpirovaná Xinjiangom *Dobry deň, Xinjiang*<sup>41</sup> bola vydaná v roku 2011 v snahe zozbierať a vydať všetky dovtedy napísané Wang Mengove diela inšpirované Xinjiangom. Ide o žánrovo rozmanitú a rozsiahlu publikáciu obsahujúcu všetky poviedky *V Yili – cyklus poviedok* a ďalšie Wang Mengove poviedky, eseje, básne, preklady z ujurštiny a tiež niekoľko esejí napísaných jeho priateľmi a známymi zo Xinjangu.

V úvode zbierky sú zaradené dva predslovy, autorom prvého je Ismail Amat (Simayi Yimaiti 司马义 艾买提, nar. 1935), prezident Stáleho výboru Všečínskeho zhromaždenia ľudových zástupcov, s názvom „Wang Meng – blízky priateľ ujugského ľudu“ (Weiwu'erzu renmin de qingmi pengyou – Wang Meng 维吾尔族人民的亲密朋友——王蒙), autorom druhého predslovu je Wang Meng. Ismail Amat v predhovore vyjadruje obdiv k Wang Mengovi a jeho literárnemu nadaniu, schopnosti naučiť sa hovoriť plynule po ujugsky a tiež získať si sympatie Ujugrov. V závere kladie dôraz na vzájomný rešpekt a harmonické spolunažívanie medzi menšinami. (Wang 2011: 3 - 5) Wang Meng vo svojom predslove „Naveky pamätný Xinjiang“ (Yong yi Xinjiang 永忆新疆) spomína na svoj život v Xinjangu. Počas týchto 16 rokov žil na štyroch odlišných miestach, spoznal mnoho Ujugrov, ktorí sa stali jeho vernými priateľmi. Spomína si i na to, ako v ujugskom preklade čítal Lu Xunove a Gorkého diela. Xinjiang považuje za svoju druhú vlasť a do dnešnej doby sa tam veľmi rád vracia. Krátko sa zmieňuje o procese vydania tejto zbierky. V Pekingu bola pri tejto príležitosti vytvorená komisia na zozbieranie všetkých jeho diel inšpirovaných Xinjiangom. Úlohou komisie bolo texty v čínštine preložiť do ujurštiny a texty z ujurštiny do čínštiny<sup>42</sup>. Na záver evokuje udalosti známe pod označením „Incident 5. júla“ (Wu-si shijian 七五事件)<sup>43</sup> z roku 2009 v Urumči a tvrdí, že podobné protesty nesmú oslabiť národnú jednotu a dať príležitosť separatistickým tendenciám. (Wang 2011: 6 - 7)

<sup>41</sup> Renmin wenxue chubanshe, 2011.

<sup>42</sup> Ide o eseje ujugských autorov v ujurštiny o Wang Mengovi a jeho pôsobení v Xinjangu.

<sup>43</sup> Do protestov, ktoré vypukli 5. júla 2009 v Urumči sa hneď prvý deň zapojilo viac ako 1000 Ujugrov. Vznikli ako reakcia na násilnú hádku medzi Ujugrmi a Hanmi v továrni na hračky v Shaoguan v provincii Guangdong. Podľa oficiálnych štatistík počas protestov zahynulo 184 ľudí. Viac o protestoch v širších súvislostiach viď Wu, Guoguang. „China in 2009: Muddling through Crises“. *Asian Survey*, 2010, č. 1, 25-39.

Z oboch predhovorov môžeme súdiť, že zostavenie zbierky bolo do istej miery motivované politickými záujmami. Je však dôležité dodať, že ide o prvý pokus zozbierať a vydať Wang Mengove diela najrôznejších žánrov inšpirované Xinjiangom, ktoré vznikali od 70. rokov až do súčasnosti a nikdy neboli spoločne vydané v jednej zbierke.

Eseje a poviedky sú v zbierke radené chronologicky podľa roku vzniku. Pre lepší prehľad sme sa rozhodli zbierku rozdeliť žánrovo.

### *Eseje*

Zbierka obsahuje desať esejí, prevažne ide o spomienkové eseje, v ktorých si Wang Meng spomína na dojmy zo Xinjangu alebo na návštevu konkrétneho miesta, ako napr. v prvých dvoch esejách napísaných krátko po príchode do Xinjangu - „Jar v Turfane“ a „Zápisky z Minfu“. V eseji „Opätovné stretnutie s Yili“ (You jian Yili 又见伊犁) si spomína na jeden z mnohých návratov späť do okresu Yili, kde strávil takmer šesť rokov počas svojho pobytu v Xinjangu. V ďalších esejách zachytáva očami „nováčika“ rôzne udalosti zo života v Xinjangu, prípadne opisuje prvky z miestnej kultúry. V eseji „Zakáľanie kravy“ (Zai niu 宰牛) hovorí o svojej nechuti k dedinskej zabíjačke, ktorej sa raz musel zúčastniť. V „Aprílovom blate“ (Siyue de nining 四月的泥泞) s humorom komentuje, ako si musel zvyknúť na nekonečne dlhú zimu v Xinjangu. V marci konečne začal topiť sneh, ale v apríli bolo ešte stále všade blato. Ak by na cestách nebolo blato, nebola by to pre Ujgurov poriadna jar. V eseji „Na ceste“ (Zai gonglu shang 在公路上) si spomína na nekonečné hodiny strávené cestovaním v autobuse po rôznych oblastiach Xinjangu.

Medzi esejami môžeme nájsť i dve spomienkové eseje na veľké osobnosti ujgurskej kultúry – na súčasného ujgurského básnika a prekladateľa Kerim Khoja (Kelimu Huojia 克里木·霍加, 1928 - 1988) v eseji „Kelimu Huojia žiariaci šťastím“ (满面春风的克里木·霍加, 1988) a na ďalšieho významného ujgurského básnika Teyifjana Aliyeva v eseji „Nárek nad starým Tie“ (Ku lao Tie 哭老铁, 1989).

V poslednej skupine esejí sa zaoberá ujgurskými piesňami a ujgurským jazykom. K napísaniu „Piesní zo Xinjangu“ (Xinjiang de ge 新疆的歌) ho inšpirovali dve ľudové piesne „Čierne oči“ (Heihei de yanjing 黑黑的眼睛) a „Anargul“ (Ana'erguli 阿娜尔古丽). V Xinjangu ich pozná úplne každý, od malých detí až po starých. Wang Meng má rád ich melódiu a vždy keď ich počuje, pripomenú mu roky strávené v Xinjangu. Ako už bolo

zmienené vyššie, o čare ujugurského jazyka sa Wang Meng s čitateľom delí v esejách „Hlas srdca“ a „Môj ďalší jazyk“.

### *Poviedky*

Zbierka obsahuje všetky poviedky z poviedkového cyklu *V Yili*, vrátane záverečnej poviedky „Orlie údolie“. Okrem tohto súboru sú do zbierky zaradené i ďalšie poviedky. Ich detailnému rozboru sa budeme venovať neskôr, preto iba vymenujeme názvy zaradených poviedok. Ide o poviedky „K jarnému slnku“ (Xiang chunhui 向春晖), „Rozmanité farby života“ (杂色), „Posledné ‘tao‘, ‘tao‘ v kazašskom jazyku znamená hora“ (最后的“陶”陶: 哈萨克语, 山的意思), „Duch piesní“ (歌神) a „Svetlo srdca“ (Xin de guang 心的光).

Svojou formou je zaujímavá próza „Anekdoty šéfa oddelenia Maimaitiho“ (Maimaiti chuzhang yishi 买买提处长轶事), zložená zo šiestich krátkych anekdot. Wang Meng sa prostredníctvom predstavenia krátkych anekdot snaží čitateľa zoznámiť s čiernym humorom, ktorý je podľa neho pre Ujgurov veľmi typický.

K poviedke „Príbeh o vedúcom skupiny, tajomníkovi, divej mačke a polovičných paličkách“ je pripojený i Wang Mengov komentár s názvom „Spolupracovníci našej výrobnjej skupiny“ (Women dadui de tongshimen 我们大队的同事们), autor v ňom zmieňuje za akých okolností a s akým cieľom poviedku napísal.

### *Básne*

Zbierka obsahuje osem básní. Wang Menga k ich napísaniu inšpirovali prírodné scenérie Xinjiangu. Nádhernú prírodu zachytáva napr. v dvojici básní „Pohľad na scenériu“ (Jijing liang shou 即景二首). V ďalších básňach „Tashkurgan“ (Tashenku’ergan 塔什库尔干), „Zasnežená cesta Tianshan“ (Xueman Tianshan lu 雪满天山路), „Jazero Kanas“ (Kanasi hu 喀纳斯湖) alebo „Báseň o Yili“ (Yili san shou 伊犁三首) sa nechal inšpirovať konkrétnymi miestami, o čom svedčia i názvy básní.

V ďalších dvoch básňach Wang Meng vyjadruje pocity, ktoré zažíval pri príchode do Xinjiangu – „Tri básne o ceste do Xinjiangu“ (Fu Xinjiang san shou 赴新疆三首) alebo naopak, pri opätovnom návrate „Návrat do Xinjiangu“ (Hui Xinjiang 回新疆). Dvojveršie „Počúvanie piesní“ (Ting ge 听歌) je o pocitoch a dojmoch pri počúvaní spevu ujugurských piesní.



### *Preklady z ujugurštiny a eseje iných autorov o Wang Mengovi*

Poslednú skupinu textov tvoria eseje iných autorov o Wang Mengovi spolu s jedným Wang Mengovým prekladom z ujugurštiny do čínštiny. Preklad poviedky „Cval po rieke Yili“ (Benteng zai Yilihe shang 奔腾在伊犁河上) o práci mladých robotníkov s plťami, predstavuje jedinú ukážku Wang Mengovej prekladateľskej práce v tejto zbierke.

V štyroch esejách od Wang Mengových známych a spolupracovníkov zo Xinjiangu sa dozvedáme viac o pôsobení Wang Menga v Xinjiangu z pohľadu Ujgurov. V prvej eseji „Wang Meng očami obyvateľov Bayandai“ (Bayandai xiang qinyan zhong de Wang Meng 巴彦岱乡亲眼中的王蒙) autor Chen Yu 陈予 zozbiera spomienky dedičanov Bayandai na Wang Mengovo pôsobenie v komúne Bayandai. V ďalšej eseji „Ujgurskí priatelia hovoria o Wang Mengovi“ (Weiwu'er youren tan Wang Meng 维吾尔友人谈王蒙) sa na základe názorov ujugurských čitateľov a spisovateľov dozvedáme ako boli prijaté Wang Mengove diela o Xinjiangu samotnými Ujgurmi. V eseji „Wang Meng a ujugurština“ (Wang Meng yu weiwu'eryu 王蒙与维吾尔语) nám autor približuje, ako sa Wang Meng učil ujugurštinu a súčasne zmieňuje Wang Mengove názory o úzkom prepojení jazyka a kultúry. O záľube Wang Menga v ujugurských piesňach hovorí Alati Hasimu 阿拉提·哈斯木 v eseji „Wang Meng a ľudové piesne z Yili“ (Wang Meng yu Yili minge 王蒙与伊犁民歌). Zamýšľa sa nad významom a vplyvom ľudových piesní vo Wang Mengovej tvorbe o Xinjiangu.

## 2. Literárno-historický kontext

Wang Meng začal tvoriť ako mladý autor v 50. rokoch, v dobe, kedy boli literatúra a umenie v duchu *Rozhovorov o literatúre a umení na konferenci v Yan'ane*<sup>44</sup> podradené politike. Silný vplyv rozhovorov neutíchal ani v 60. rokoch, prvé iskierky nádeje na zmenu sa zableskli až koncom 70. rokov s nástupom Deng Xiaopinga k moci a jeho vystúpením na 11. zjazde Komunistickej strany Číny v decembri 1978, kedy vyzval spisovateľov a intelektuálov k „oslobodeniu myslenia“. Zmeny však nastávali pomaly a neisto. Začiatkom 80. rokov Wang Meng uverejnil svoje prvé poviedky, v ktorých využíva experimentálne techniky známe pod pomenovaním „prúd vedomia“. Súčasne s týmto jeho smelým počinom v oblasti literatúry, sa oslavovalo 40 rokov od vydania *Yan'anských rozhovorov*. Dokonca i on sám v roku 1982 uverejnil článok „Nový svet a nová literatúra“ (Xin de shijie, xin de wenxue 新的世界, 新的文学)<sup>45</sup>, v ktorom oslavuje „krásnu a novú literatúru stvorenú na základe Mao Zedongových Yananských rozhovorov“. (Naour 2000: 35)

V nasledujúcej časti sa pokúsime predstaviť literárno-historické pozadie a poukázať na rôzne aspekty doby, v ktorej vznikli Wang Mengove diela inšpirované Xinjiangom. Začneme Yananskými rozhovormi a stručne spomenieme kampane v 50. rokoch, ktoré priamo ovplyvnili život mnohých spisovateľov, vrátane Wang Menga. Ďalej sa pokúsime nastieniť vývoj literatúry v 80. rokoch, kedy vychádzajú Wang Mengove diela inšpirované Xinjiangom.

### 2.1. Autorita Yan'anských rozhovorov

Mao Zedongove 毛泽东 (1893 – 1976) *Rozhovory o literatúre a umení na konferenci v Yan'ane* sú založené na dvoch prejavoch Mao Zedonga prednesených v Yan'ane v roku 1942<sup>46</sup>. Rozhovory sú chápané ako priama reakcia na formujúce sa opozičné prúdy medzi

---

<sup>44</sup> V preklade v čestine pod názvom *Rozhovory o literatúre a umení: Projev ke spisovatelům*. Přel. Zdeněk Hrdlička. Praha: Československý spisovatel, <sup>1</sup>1950, <sup>2</sup>1955. Hrdlička v preklade používa skrátený názov „Rozhovory o literatúre a umení“, my sme zvolili preklad celého názvu „Rozhovory o literatúre a umení na konferenci v Yan'ane“, používa ho napr. Hladíková. (2013: 59) V práci budeme ďalej používať skrátený názov *Yan'anské rozhovory*.

<sup>45</sup> *Beijing ribao*. 18. 5. 1982, 3.

<sup>46</sup> Prvá prednáška sa uskutočnila 2. mája 1942, na ktorej Mao vytýčil hlavné otázky. Druhá sa konala 23. mája, boli na nej prednesené referáty spisovateľov, Mao v ňom zhrnul všetky dôležité body a stanovil základné zásady pre literárnu a umeleckú tvorbu. (McDougall 1980: 7, Hladíková 2013: 64)

spisovateľmi a intelektuálmi v Yan'ane. V prejave Mao vytýčil päť hlavných otázok, ktorých sa mala konferencia týkať - „otázka stanoviska“ (lichang wenti 立场问题), „otázka postoja“ (taidu wenti 态度问题), „otázka objektu práce“ (gongzuo duixiang 工作对象问题), „otázka práce“ (gongzuo wenti 工作问题) a „otázka štúdia“ (学习问题) (Mao 1975:2).

Mao v Yananských rozhovoroch zdôraznil, že literatúra a umenie majú slúžiť výhradne ľudovým masám, teda „robotníkom, roľníkom, vojakom a revolučným kádrom“ (gong nong bing he geming ganbu, 工农兵和革命干部). Literatúra a umenie mali vychádzať z ľudových mas. Aby mohla literatúra slúžiť ľudu, bolo potrebné vytvoriť takú literatúru, ktorá by bola zrozumiteľná širokým masám. Spisovatelia preto mali ísť medzi ľud, aby sa od neho učili a na základe získanej skúsenosti tvorili literárne diela.

Ďalším dôležitým bodom, ktorému sa Mao venoval bol vzťah medzi umením a politikou. Došiel k záveru, že umenie má byť podriadené politike. (Mao 1975:26) „Umenie pre umenie“ neexistovalo. Umenie a literatúra boli politicky motivované, pretože sledovali ciele určitej skupiny a v oslobodeneckých oblastiach sa museli podriaďovať cieľom strany. (McDougall 1980: 7, Hladíková 2013: 66)

Mao v Rozhovoroch tiež povedal, že akýkoľvek odklon od tohto princípu je nesprávny a je potrebné ho vhodne napraviť. (Mao 1975:26) Tento výrok bol predznamenaním blížiacich sa kampaní, ktorými Mao „naprával štýl práce“. Ich účinnosť, ako nástroj na posilnenie moci a prevýchovu, Mao odskúšal ešte v Yan'ane.<sup>47</sup> Po niekoľkých kampaniach<sup>48</sup>, z ktorých najväčší rozsah dosiahla „kampaň na potlačenie kontrarevolucionárov“ (sufan yundong 肃反运动) namierená proti Hu Fengovi 胡风 (1902 -1985) v roku 1955, Mao v máji v roku 1956 vyhlásil „nech rozkvitne sto kvetov a súperí sto škôl“ (baihua qifang baijia zhengming 百花齐放, 百家争鸣) počas „kampane sto kvetov“ (baihua yundong 百花运动). Vyzval v nej spisovateľov a inteligenciu ku konštruktívnej kritike. Po počiatočnom váhaní niektorí spisovatelia vystúpili s kritikou, boli medzi nimi Huang Qiuyun 黄秋耘 (1918–2001), Qin Zhaoyang 秦兆阳 (1916–1994), zo starších spisovateľov sa pridali i Ai Qing 艾青 (1910 -

---

<sup>47</sup> Ide o „hnutie za nápravu štýlu práce“ (zhengfeng yundong 正风运动) v roku 1942, počas ktorého boli kritizovaní autori ako Ding Ling 丁玲 (1904–1986), Ai Qing, He Qifang 何其芳 (1912 - 1977) či Wang Shiwei 王实味 (1906–1947).

<sup>48</sup> V 50. rokoch prebehlo viacero kampaní – v roku 1951 rozpútaná kampaň proti filmu Príbeh Wu Xuna (Wu Xun Zhuan 武训传, 1950), v roku 1953 bola prvá kampaň proti Hu Fengovi a v roku 1954 kampaň počas ktorej bol kritizovaný spisovateľ a literárny historik Yu Pingbo 俞平伯 (1900–1990).

1996). Qin Zhaoyang bol editor časopisu *Ludová literatúra* a počas kampane publikoval poviedky Liu Binyana 刘宾雁 (1925–2005)<sup>49</sup> a Wang Menga.

Mao v zápätí rozpútal novú kampaň „proti pravičiarom“ (skrátene fan youpai 反右派, celým názvom fan zichan jieji youpai 反资产阶级右派), v ktorej okrem Wang Menga boli kritizovaní i ďalší spisovatelia. Qin Zhaoyang bol prepustený z postu editora, Wang Meng bol poslaný na prevýchovu a zbavený členstva v strane, podobne ako Ding Ling, ktorá bola zbavená všetkých straníckych funkcií a jej tvorba zakázaná. (Hladíková 2013: 76)

Duch Yan'anských rozhovorov zostal v literatúre prítomný i po konci Kultúrnej revolúcie. Mao v nich jasne podčiarkol podriadenie literatúry politike a druhoradosť estetickej a formálnej stránky voči politickému posolstvu. Preto prvé Wang Mengove a Bei Daove 北岛 (nar. 1949) experimenty s formou v próze a poézii, by mali byť v danom kontexte vnímané ako mimoriadne odvážne.

## 2.2. Čínska próza od konca 70. rokov do polovice 80. rokov

Približne dva roky po Kultúrnej revolúcii začalo dochádzať k opätovnému rozkvetu literatúry, ktorá býva označovaná ako „literatúra novej doby“ (xin shiqi wenxue 新时期文学)<sup>50</sup>. Toto obdobie bolo charakterizované relatívnou voľnosťou v písaní a vydávaní, ktoré vytvárali dojem, že literatúra sa oslobodzovala z politického vplyvu. Niektorí bádatelia však upozorňujú, že napriek istému uvoľneniu, je vplyv politiky v literatúre v 70., 80. a 90. rokoch, či už otvorene alebo skryto, stále prítomný. (Jing 2007: 76)

Na literárnej scéne sa v tejto dobe stretli rôzne skupiny autorov. Predovšetkým ide o spisovateľov, ktorí sa stali obeťami kampaní v 50. rokoch a z politických dôvodov prestali písať a označujeme ich ako „navrátilí“ (guilaizhe 归来者), ku ktorým býva radený i Wang Meng. Ďalšou výraznou skupinou je mladá generácia vyslaná počas Kultúrnej revolúcie na

---

<sup>49</sup> Liu Binyan v prvej reportáži s názvom „Pracovisko na moste“ (Zai qiaoliang gongdi shang 在桥梁工地上) kritizoval byrokráciu a korupciu a v druhej „Správa o vnútornom oddelení našich novín“ (Benbao neibu xiaoxi 本报内部消息) kritizoval cenzúru tlače.

<sup>50</sup> Pojem „literatúra novej éry“ sa používa na označenie post-maoistickej literatúry. Podľa niektorých autorov začína smrťou Mao Zedonga, podľa iných jej začiatok spadá do doby od 3. pléna 11. Ústredného výboru (december 1978). (Naour 2000: 47)

vidiek,<sup>51</sup> známa pod pomenovaním „vzdelaná mládež“ (zhishi qingnian 知识青年 skrátené zhiqing 知青), prípadne pod označením „stratená generácia“ (shiluo dai 失落代). (Hong 2007: 270)

Literatúru, ktorá priamo reagovala na udalosti Kultúrnej revolúcie dnes nazývame ako „literatúra jaziev“ alebo tiež „literatúra rán“ (shanghen wenxue 伤痕文学). Symbolicky opisuje obrovské rany, ktoré zanechalo „desaťročie zmätkov“ (les dix années de troubles) na čínskom ľude. (Dutrait 2002: 23) Pomenovanie dostala podľa poviedky „Jazva“ (Shanghen 伤痕) od Lu Xinhua 卢新华 (nar. 1953). Literatúra jaziev si zakrátko získala obľubu u čitateľov, avšak ako napríklad poznamenáva Jing, často šlo iba o sentimentálne príbehy bez väčšej hĺbky, či psychologizácie postáv, ktoré vyvolali u čitateľov súcit s hrdinami. Mnoho spisovateľov bolo mladých a neskúsených, izolovaných od vplyvu svetovej literatúry, preto ich dielam chýbala originalita a hĺbka. (2007: 79)

Jing oddeľuje od „literatúry rán“ generáciu mladých autorov „vzdelanej mládeže“, ktorí ako sme už spomínali, boli v období medzi rokmi 1968 do 1979 poslaní za prácou na vidiek. Ich diela vznikali väčšinou až po návrate späť do mesta, kde museli čeliť problémom ako nezamestnanosť, odcudzenosť od rodiny a starých známych, neschopnosť späť zaradiť sa do života a ťažkostiam, ako si znovu zvyknúť na mestský život. (2007: 80) Na minulosť na vidieku sa pozerali s nostalgiou a smútkom a často kládli do kontrastu život na dedine s životom v meste a prítomnosť s minulosťou.

Hlbšiu analýzu spoločenskej situácie ako v dielach „literatúry jaziev“ môžeme nájsť v dielach autorov radených do prúdu „literatúry prehodnocovania“ (fanshi wenxue 反思文学), býva tiež označovaná ako „introspektívna literatúra“. Ide o autorov, ktorí sa podobne ako Wang Meng museli z politických dôvodov odmlčať a na literárnu scénu sa vracali na konci 70. rokov. V poviedkach a románoch popisovali nielen absurditu Kultúrnej revolúcie a prenasledovanie v 50. rokoch, ktorého sa stali obeťami, ale snažili sa hľadať príčiny a dôsledky týchto udalostí. Vďaka svojim skúsenostiam s písaním pred Kultúrnou revolúciou ide o oveľa zrelšiu literatúru. (Jing 2007: 81) Podľa Honga ich návrat do literatúry nie je charakterizovaný náväznosťou na literatúru z 50. rokov, ale skôr otvorenosťou novým tvorivým postupom. (1999: 269) Okrem Wang Menga a jeho novely *S bolševickým pozdravom* (Buli 布礼)<sup>52</sup>, do tejto skupiny bývajú radení i ďalší autori ako napr. Ai Qing 艾青

---

<sup>51</sup> Bolo to počas kampane „hore do hôr a dolu do dedín“ (shangshanxiangxiang yundong 上山下乡运动).

<sup>52</sup> Podľa Naour má už novela prvky „prúdu vedomia“. Vid' analýza novely Naour (2000).

(1910 - 1966), Wang Zengqi 汪曾祺 (1920–1997), Cai Qijiao 蔡其矯 (1918 - 2007), Zhang Xianliang 张贤亮 (nar. 1936) a iní.

Ďalšou svojbytnou formou po ktorej siahali autori v úsilí vyjadriť sa k aktuálnym problémom v spoločnosti je „reportážna literatúra“ (baogao wenxue 报告文学). Umožňovala vyjadrenie kritiky spoločnosti opierajúc sa výlučne o fakty a realitu, čím získala na presvedčivosti. I keď podľa Dutraita zobrazenie reality nemuselo byť tak presné, pretože reportáž sa v ideálnom prípade mala písať na základe princípu „troch tretín“ – jednu tretinu mali vyplňať fakty, ďalšia mala byť venovaná estetickému hodnote a umeleckému zobrazeniu a posledná vlastnému názoru autora. (2002: 26)<sup>53</sup>

Dutrait v súvislosti s „reportážnou literatúrou“ spomína i „literatúru svedectva“ (jianzheng 见证文学), ktorá mala k reportáži veľmi blízko, bola založená na rozhovoroch s obyvateľmi a ich spomienkach na minulosť. Typickým príkladom je Zhang Xinxin 张辛欣 (nar. 1953) a jej zozbieraných 100 rozhovorov uverejnených pod názvom *Obyvatelia Pekingu* (Beijingren 北京人). (2002: 26 – 28) Pre úplnosť by sme mali zmieniť i „literatúru reforiem“ (gaige wenxue 改革文学), ktorá si kládla za cieľ presadzovať a podporovať ekonomické reformy v čínskej spoločnosti na konci 70. rokov.

Podľa niektorých názorov literárnych kritikov autori prvej polovice 80. rokov v podstate nadväzovali na literárne konvencie z 50. a 60. rokov a stále sa im nedarilo prekonať ich. (Wang 2000: 111) Zároveň sa však v tomto období stretávame s prvými prípadmi využívania naratívnych postupov a techník inšpirovaných západnou modernistickou literatúrou, ktoré pripravili pôdu formujúcim sa literárnym prúdom v 2. polovici 80. rokov.

Rozvoj modernizmu v čínskej literatúre je úzko spätý s úsilím nahradiť objektívne vnímanie reality jej subjektívnym vnímaním. Napriek tomu, že subjektivismus neodpovedal marxistickej interpretácii reality, podľa Pollarda bol pre vtedajšie politické vedenie v podstate prijateľný, pretože spočiatku prevládal názor, že subjektivismus v literatúre by mohol priniesť „duchovné obohatenie“. Avšak onedlho začala byť subjektívna realita (to, čo sa odohráva v mysli jedinca a nemôže byť spozorované a ani zdieľané s inými ľuďmi) interpretovaná ako

---

<sup>53</sup> Jednou z najznámejších reportáží v tom období bola reportáž Liu Binyana 刘宾雁 (1925 - 2005) „Medzi ľuďmi a démonmi“ (Ren yao zhijian 人妖之间) o skorumpovanom úradníkovi na severe Číny. Autori reportáží sa snažili poukázať na početné problémy v spoločnosti, ako napr. rozvod, priepasť medzi sociálnymi vrstvami, porušovanie práva slobody slova, či prírodné katastrofy.

zdeformované videnie reality a konflikt s politickým vedením sa stal nevyhnutným.<sup>54</sup> (1985: 642) Modernizmus priniesol so sebou nové pojmy a techniky, ako napríklad sen a skutočnosť, zlučovanie a rozpad časových a priestorových dimenzií, prepájanie na prvý pohľad nezlučiteľných vnemových dojmov, voľné asociácie myšlienok, hyperbolu, nejasnosť obrazov, vnútorný monológ. (Pollard 1985: 644) Dôraz na psychologizáciu hrdinov zatlačil do úzadia dejovú líniu a zobrazovanie vonkajších okolností a udalostí pri vykresľovaní charakteru postáv, odstraňované bolo postupne i didaktické poslanie literatúry. (Larson 1989: 38)

V období medzi rokmi 1981 – 1983 sú podľa Dutraitia čínski spisovatelia i kritici doslova „posadnutí“ otázkou modernizmu“ (xiandaizhuyi 现代主义) a hľadaním možnej inšpirácie v západnej filozofii a v moderných literárnych prúdoch ako sú napríklad existencializmus, symbolizmus, psychoanalýza, surrealizmus atď. (2002: 43) V roku 1981 Gao Xingjian 高行健 (nar. 1940) publikoval „Úvodné zamyslenie nad technikami moderného naratívu“ (Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan 现代小说技巧初探), v ktorom skúmal podobu a techniky použité vo výstavbe naratívu v európskej literatúre a ktoré podnietilo diskusiu o podobe modernej čínskej literatúry. Wang Meng v tejto dobe vydal svoje poviedky, v ktorých využil literárnu techniku „prúdu vedomia“, Zong Pu 宗璞 (nar. 1928) uverejnila poviedky s prvkami absurdity, Li Tuo 李陀 (nar. 1939), Xu Xing (徐星, nar. 1956) a Can Xue vo svojej tvorbe tiež experimentovali s rôznymi naratívnyimi technikami. Hong, odvolávajúc sa na dobových literárnych kritikov, dochádza k záveru, že tieto modernistické pokusy ešte nepredstavovali plne vyzretú modernistickú fikciu, dokonca hovorí, že títo autori boli označení ako „pseudo-modernisti“. (Hong 2007: 383) V každom prípade šlo o významný posun v modernej čínskej literatúre, na ktorý nadväzovali autori v nasledujúcom období.

Rozvoj nových trendov bol v literatúre pozastavený kampaňou „proti duchovnému znečisteniu“ (qingchu jingshen wuran yundong 清除精神污染运动) rozpútanej v roku 1983. V diskusiách s cieľom objasniť rozdiel medzi realistickým zobrazovaním v literatúre a modernistickými tendenciami sa od začiatku objavovali pojmy humanizmus (rendaozhuyi 人道主义), odcudzenie (yihua 异化), modernizmus (xiandaizhuyi 现代主义) a realizmus

---

<sup>54</sup> Európsky modernizmus mal v Číne negatívne konotácie, pretože sa spájal s kapitalizmom, prejavmi nespokojnosti robotníkov, narušením duchovnej a filozofickej neistoty. Prvá svetová vojna postupné vyprázdňovanie európskej civilizácie len potvrdila. Spisovatelia a umelci obklopení chaosom, neistotou a plní nedôvery v objektívnu realitu sa utiekali k vlastnej subjektívnej pravde a k vlastnému subjektívnemu svetu. (Pollard 1985: 463)

(xianshizhuyi 现实主义).<sup>55</sup> Podľa Larson prvé tri pojmy nadobúdajú svoj význam predovšetkým v juxtapozícii k pojmu realizmus. (1989: 37)

### 2.3. Čínska próza v druhej polovici 80. rokov

Za prelomový rok v čínskej literatúre 80. rokov sa zvyčajne považuje rok 1985. Súvisí s novou vlnou uvoľňovania v literárnej tvorbe po ukončení politickej kampane „proti duchovnému znečisteniu“. (Owen 2010: 654) Za slobodnú tvorbu sa postavil v roku 1984 i Hu Yaobang 胡耀邦 (1915-1989) na 4. zjazde spisovateľov, „kampaň proti duchovnému znečisteniu“ oficiálne ukončil a literatúra sa mohla opäť ďalej rozvíjať.<sup>56</sup>

Literárna scéna v tomto období bola veľmi pestrá, pozorujeme ustupujúcu aktivitu oboch najvýraznejších skupín autorov predošlého obdobia - „navrátených“ spisovateľov a „vzdelanej mládeže“, v literatúre nastupujú nové trendy. Zhao literatúru druhej polovice 80. rokov pomenováva ako „literatúru novej vlny“ (xinchao wenxue 新潮文学) a rozdeľuje ju na tri hlavné vlny, ktoré vznikali približne v rokoch 1984 -1985 a navzájom sa prekrývali. Konkrétne hovorí o „literatúre stratenej generácie“ (shiluodai xiaoshuo 失落代小说)<sup>57</sup>, „literatúre hľadania koreňov“ (xungen xiaoshuo 寻根小说) a „avantgardnej literatúre“ (xianfeng xiaoshuo 先锋小说). (2003: 196) Iní autori ako napr. McDougall a Jing sa prikláňajú vydeľovaniu iba dvoch prevládajúcich prúdov v tomto období a „literatúru stratenej generácie“ zaraďujú ešte do obdobia prvej polovice 80. rokov. Zhao prichádza so zaujímavým pohľadom poukazujúcim na súvislosť medzi literatúrou „hľadania koreňov“ a „avantgardnými“ autormi. Podľa neho väčšina autorov začínala ako spisovatelia „literatúry hľadania koreňov“. Navyše väčšina z nich bola usídlená mimo centier hanskej kultúry, v prípade Ma Yuana ( nar. 1953) a Zhaxi Dawy 扎西达娃 (nar. 1955) šlo o Tibet, v prípade

---

<sup>55</sup> Realizmus je pomerne zložitým pojmom, podľa Larsona bol vždy predmetom nezhôd na západe i v Číne. Od dôb Májového hnutia tento pojem prešiel svojím vývojom, v dobe Májového hnutia bolo zdôrazňované predovšetkým zobrazovanie skutočného stavu spoločnosti, v súvislosti s marxizmom sa potom do popredia kládla predovšetkým schopnosť realizmu poukázať na progresívnu sociálnu evolúciu (zdôrazňované i počas Yan'anských rozhovorov). Je preto potrebné rozlišovať medzi pojmom socialistický realizmus (v opozícii ku kritickému realizmu) a revolučným realizmom. (1989: 39, 40)

<sup>56</sup> Je dôležité poznamenať, že hneď v roku 1986 ju vystriedala „kampaň proti buržoáznemu liberalizmu“ (fanzi jieji ziyohua yundong 反资产阶级自由化运动) s cieľom posilniť kontrolu nad literatúrou.

<sup>57</sup> Pojem *xiaoshuo* 小说 sa používa na označenie románu, ale v tomto prípade odkazuje skôr k literatúre. Iní autori ako napr. Hong a McDougall používajú priamo pojem literatúra (wenxue 文学).



Can Xue 残雪 (nar. 1953) o Hunan. Ma Yuan a Zhaxi Dawa vo svojej tvorbe hľadali inšpiráciu v tibetskej kultúre a možno i preto bola spočiatku avantgardná literatúra vnímaná ako čínska varianta magického realizmu. (Zhao 2003: 197 )

„Literatúra hľadania koreňov“ vznikla ako reakcia na úplné „odtrhnutie sa od tradície“ (wenhua duanlie 文化断裂) hlásané protagonistami Májového hnutia, zároveň na „kultúrne vyprahnutie“ (wenhua 文化空虚) v dobe po Kultúrnej revolúcii a na prílišné preberanie vzorov zo západnej literatúry. Manifestom generácie „literatúry hľadania koreňov“ sa stal článok Han Shaogonga 韩少功 (nar. 1953) „Korene literatúry“ (Wenxue de gen 文学的根, 1985), v ktorom vyzval na hľadanie „koreňov čínskej literatúry“. Inšpiráciu bolo potrebné hľadať vo vlastnej kultúre, predovšetkým v nečínskych oblastiach, kde sa zachovali stopy predlogického myslenia nepoznamenané prevládajúcou ortodoxnou konfuciánskou kultúrou obyvateľstva Han. (Chi 2000: 110)

Na pomenovanie literatúry, ktorú dnes poznáme pod označením „avantgardná literatúra“ sa v minulosti používalo viac pojmov ako napr. „román novej vlny“ (xin xiaoshuo 新潮小说), „skúmový román“ (tansuo xiaoshuo 探索小说), „experimentálny román“ (shiyan xiaoshuo 试验小说), „modernistický román“ (xiandai zhuyi xiaoshuo 现代主义小说), „nový román“ (xin xiaoshuo 新小说) a „novší román“ (xinxin xiaoshuo 新新小说).<sup>58</sup> Avantgardná literatúra sa rozvíjala hlavne pod vplyvom literárnych trendov zo západu – „prúd vedomia“, fenomenológia, existencializmus, štrukturalizmus, antiromán, absurdné divadlo a čierny humor, s ktorými sa prostredníctvom prekladov zoznamovali čínski spisovatelia i čitatelia. (Jing 2009: 89) Experimentálnosť čínskych autorov spočívala predovšetkým vo forme, menej v obsahu, na rozdiel od autorov západnej literatúry. Podľa Jinga je v tvorbe niektorých čínskych autorov viditeľná tendencia slepo napodobňovať experimentálne prvky západnej literatúry. (2007: 90) Zhao za jeden z najväčších prínosov „avantgardnej literatúry“ považuje spochybnenie požiadavku na jednotný a nesporný výklad diela. Avantgardní autori zámerne neponúkali čitateľovi žiaden kľúč k „správnej“ interpretácii a špecifickosť ich diel spočívala v množstve významov a neurčitosti interpretácie. (2003: 198)

---

<sup>58</sup> Delenie Dutrait preberá od Chang Qie v článku s názvom „Vysvetlenie avantgardného románu“ uverejneného v *Literárnej kritike* (wenxue pinglun 文学评论), 1994. Okrem spomenutých označení menuje ešte „post román novej vlny“ (houxin xiaoshuo 后新潮小说) a „post modernistický román“ (hou xiandai zhuyi xiaoshuo 后现代主义小说). (2002: 97)

Na tomto mieste si môžeme položiť otázku, do akej miery nadväzovala „avantgardná literatúra“ 2. polovice 80. rokov na „modernistickú literatúru“ z 1. polovice 80. rokov. Oba smery sa často zamieňajú, pretože „avantgardná literatúra“ býva označovaná i ako „modernistická literatúra“. Hong však upozorňuje na rozdiel medzi oboma pojmi. „Avantgardná literatúra“ podľa neho kladla oveľa väčší dôraz na experimentovanie s formou ako „modernistická literatúra“. Na počiatku „avantgardnej literatúry“ v Číne stál Ma Yuan spolu s Can Xue, kritikmi je za zakladateľa toho prúdu považovaný skôr Ma Yuan. ( 2007: 385)

Ako reakcia na tvorivé postupy „avantgardnej literatúry“, „literatúry hľadania koreňov“ a oddialenie sa od každodenného života ľudí sa na konci 80. rokov do popredia dostáva nový smer - „postrealizmus“ (hou xianshizhuyi 后现实主义) alebo „moderný realizmus“ (xiandai xianshizhuyi 现代现实主义). (Hong 2007: 388) Dutrait ho označuje ako „neorealizmus“ (xin xieshizhuyi 新写实主义) (2006: 74). Podľa neho sa v čínskej literatúre objavuje už na začiatku 80. rokov, avšak vo výraznej miere sa rozšíril až na konci 80. rokov.

V tejto kapitole sme sa pokúsili stručne načrtnúť vývoj literatúry od doby Yan'anských rozhovorov, cez oživenie literatúry na konci 70. rokov a spleť rôznych nových literárnych prúdov 80. rokov, až po postupný príklon k realizmu, ktorý je podľa niektorých kritikov krokom späť vo vývine modernej čínskej literatúry. Ukázali sme si, že Wang Mengova tvorba môže byť zaradená postupne do niekoľkých literárnych prúdov. Do sveta literatúry Wang Meng vstúpil v 50. rokoch, v dôsledku politických udalostí sa na literárnej scéne odmlčal a opäť sa objavil koncom 70. Rokov, ako oveľa skúsenejší autor. V roku 1979 sa čitatelia prvýkrát zoznámili s Wang Mengovými experimentálnymi prózami, avšak súčasne s týmito prózami spisovateľ písal i poviedky so silným dôrazom na realizmus. Prvkami realizmu sa vyznačuje i poviedkový cyklus *V Yili*, ktorý vyšiel v roku, kedy bola ukončená „kampan proti duchovnému znečisteniu“. Ako vidíme, premeny a vývoj vo Wang Mengovej tvorbe boli do určitej miery ovplyvnené i politickou a spoločenskou situáciou. V našej práci sa pokúsime Wang Mengovu tvorbu zaradiť do dobového literárneho kontextu, nejde nám však len o nálepkovanie a priradovanie do konkrétnych literárnych skupín či prúdov. V nasledujúcich kapitolách sa preto pokúsime o hlbšiu analýzu Wang Mengovho diela.

### 3. Experimentálne techniky v tvorbe Wang Menga

Nové techniky, ktoré Wang Meng použil vo svojich prózach po roku 1978 vzbudili pozornosť čitateľov a vyvolali diskusie v literárnych kruhoch. V roku 1980 bolo zorganizované sympóziu o Wang Mengovej fikčnej tvorbe, na ktorom účastníci diskutovali o novátorských technikách využitých spisovateľom a snažili sa dojsť k záveru, či tieto techniky môžu byť označené ako „prúd vedomia“.<sup>59</sup> Prevládal názor, že Wang Mengova tvorba neodpovedá predstave západného „prúdu vedomia“ spájaného s pojmami nerealistický, iracionálny, bezdejový, dekadentný, pornografický, zložitý, nezrozumiteľný. Naopak, Wang Mengova tvorba bola podľa nich realistická, idealistická a v podstate zrozumiteľná, ale nedokázali sa zhodnúť na spoločne prijateľnom označení jeho tvorby. (Tay 1984: 17) Zhodujú sa však, že spisovateľova tvorba je experimentálna svojou formou s častým využitím nelineárnych sekvencií, vnútorného monológu a psychologizácie postáv. Rôznorodosť názorov okrem dobového zafarbenia diskusie súvisí i s problematickou definíciou pojmu techniky „prúdu vedomia“ v západnej, ale i v čínskej literatúre. Preto skôr, ako sa dostaneme k všeobecnej charakteristike Wang Mengovej tvorby po roku 1987, je dôležité zadať si základné pojmy, ktoré nám zároveň pomôžu pri identifikácii techniky „prúdu vedomia“ v jeho tvorbe.

#### 3.1. Definícia naratívnej techniky „prúdu vedomia“

Pojem „prúd vedomia“ (yishiliu 意识流) sa používa buď na označenie techniky písania alebo literárneho žánru. (Tay 1984: 7). Autori sa zhodujú, že ide o pomerne komplikovaný pojem. V literatúre sa často nesprávne používa, prípadne sa zamieňa s pojmom vnútorný monológ a polopriamou rečou.

Samotný pojem sa prvýkrát objavil v diele amerického psychológa Williama Jamesa *Princípy psychológie* (1890), kde na označenie vedomia používa prirovnanie k prúdu rieky.

---

<sup>59</sup> V roku 1980 boli zozbierané kritické články reagujúce na nové techniky využité vo Wang Mengovej tvorbe a publikované pod názvom *Wang Meng xiaoshuo chuangxin ziliao* [Materiály k inovatívnym technikám vo Wang Mengovej fikčnej tvorbe]. Publikácia obsahuje 21 článkov od literárnych kritikov a spisovateľov a 7 článkov napísaných Wang Mengom. Autori sa v podstate zhodujú, že Wang Meng využíva vo svojej tvorbe techniku „prúdu vedomia“, avšak definície tejto techniky sa rôznia. (1992: 146)

Ide o kombináciu „prúdu myšlienok“ (sixiang liu 思想流), „prúdu vedomia“ a „prúdu subjektívneho života“ (zhuguan shenghuo zhi liu 主观生活之流), ktoré voľne plynú ako prúd rieky. Podľa Humphreyho slúži „prúd vedomia“ na uvedenie psychologických aspektov hrdinov fikcie a ich vnútorného sveta. Hovorí o dvoch základných úrovniach vedomia – predrečovom a rečovom. Rečové je vypovedané, predrečové štádium nie je vypovedané a nie je ani racionálne kontrolované, ani logicky usporiadané. Na lepšiu ilustráciu a pochopenie pojmu vedomia používa Humphrey prirovnanie k ľadovcu, z ktorého len kúsok vytrčá nad vodou. Technikou „prúdu vedomia“ skúmame hlavne časť ľadovca, ktorá je skrytá pod hladinou. Literatúru „prúdu vedomia“ definuje ako literatúru, ktorá sa usiluje zobrazit' predovšetkým predrečové štádium vedomia s cieľom odhaliť psychické rozpoloženie hrdinov. (1962: 4)

Ak hovoríme o „prúde vedomia“ ako o literárnej technike, ktorou zaznamenávame prúd myslenia a vedomia hrdinov fikcie, musíme si položiť otázku ako je samotné myslenie a vedomie hrdinov v literatúre zobrazené. Hagenaar vysvetľuje, že myšlienky hrdinov môžu byť vyjadrené rovnakým spôsobom ako slová – priamou rečou, nepriamou rečou a polopriamou rečou. Priama a nepriama reč sa v literatúre využívali po stáročia, polopriama reč sa v literatúre začala objavovať až v priebehu 19. storočia. (1992: 2) Na označenie polopriamej reči sa bežne používa viac výrazov. Označenie bolo najskôr zavedené do francúzštiny ako „style indirect libre“ a do nemčiny ako „erlebte Rede“. V angličtine bol pojem zavedený neskôr a používalo sa ich zároveň hneď niekoľko, napríklad „free indirect discourse/ speech/ style“, „semi-indirect style“, „represented speech and thought“, „narrated monologue“ a tiež „indirect interior monologue“, čo viedlo k nepresnostiam v označovaní a častému zamieňaniu polopriamej reči a vnútorného monológu. (Tay 1984: 9) My budeme používať označenie podľa Doležela, ktorý polopriamu reč<sup>60</sup> definuje ako prechodný útvar, špecifickým spôsobom preklenujúci výpoveď postavy a rozprávača. Podobne ako neznačená priama reč zbavená grafického označenia, i polopriama reč je výsledkom procesu „neutralizácie“, čiže zmazávania prísnych rozdielov medzi priamou a nepriamou rečou. Okrem chýbajúceho grafického označenia polopriama reč stráca i gramatické označenia. Kombinuje totižto gramatické charakteristiky objektívneho rozprávania s deiktickými, sémantickými a slohovými rysmi priamej reči. (2014: 28)

---

<sup>60</sup> Hagenaar preberá definíciu polopriamej reči od Paula Hernandiho ako „nejasnú formu priamej citácie“, v ktorej citovaný výrok nie je zredukovaný na vedľajšiu vetu uvedenú časticou „že“ a slovesný čas a osoba sa v ňom riadia pravidlami nepriamej reči, preto býva v tretej osobe. (1992: 6)

Tay rozdiel medzi priamou, nepriamou a polopriamou rečou ukazuje na jednoduchom príklade. Veta v priamej reči - Odmlčala sa a povedala si sama pre seba: „Musím ísť“. V nepriamej reči by rovnaká veta vyzerala nasledovne - Odmlčala sa povedala si sama pre seba, že musí ísť. Polopriama reč (v angličtine jej odpovedá pojem free indirect discourse) - Odmlčala sa. Musela ísť. Poslednú formu - Odmlčala sa. Musím ísť, môžeme označiť ako nevlastnú priamu reč (free direct discourse).

Ako sme už spomenuli, vinou nevhodných pomenovaní dochádza k zámene vnútorného monológu s polopriamou rečou. Doležel vnútorný monológ definuje ako zvláštny druh monologického prehovoru postavy, ktorý je zároveň záznamom vnútorného duševného diania. (1962: 47) Z hľadiska jazykovej výstavby sa priama reč svojou exaktnosťou a ohraničenosťou na vyjadrenie dynamiky vedomia nehodí. Preto je oveľa častejšie využitie nevlastnej priamej reči a predovšetkým polopriamej reči, ktoré umožňujú stlmiť prehovor postavy, oslabiť jeho bezprostrednosť a vyjadriť prehovor nesformovaných myšlienok postáv. (Doležel 1962: 48) Podľa Humphreyho rozlišujeme dve formy vnútorného monológu - priamy a nepriamy. Priamy vnútorný monológ je v prvej osobe a vyznačuje sa žiadnym alebo len minimálnym zasahovaním rozprávača. Nepredpokladá sa tu poslucháč a hrdina k nikomu neprehovára. Je preň typická absencia interpunkčných znamienok a zámen, osoby i udalosti sú uvádzané s citovým zafarbením, je tiež typické časté prelínanie ideí a celková plynulosť myšlienok. (1962: 25) Nepriamy vnútorný monológ je v tretej osobe a je charakterizovaný všadeprítomnosťou rozprávača, ktorý prezentuje všetko nevyslovené ako vedomie postavy. Pridáva komentár, čiže zároveň plní úlohu sprievodcu pre čitateľa. V porovnaní s priamym vnútorným monológom je preň typická väčšia súdržnosť a celistvosť myšlienok. (Humphrey 1962: 29)

Tay vo svojej práci dochádza k záveru, že nepriamy vnútorný monológ odpovedá polopriamej reči. Podobne i priamy vnútorný monológ odpovedá nevlastnej priamej reči. (1984: 9) Doležel k tak jednoznačným záverom nedochádza a poukazuje skôr na kombináciu polopriamej reči a nevlastnej priamej reči vo vnútornom monológu. Striedaním polopriamej reči s nevlastnou priamou rečou, ktorá je oveľa živšia a výraznejšia ako polopriama reč, autor zachytáva pohyb duševného diania, v ktorom sa strieda citové vzrušenie s pokojnejšou úvahou. (Doležel 1962: 49)

Potom ako sme si zadefinovali polopriamu reč a vnútorný monológ je dôležité vysvetliť rozdiel medzi samotnou technikou „prúdu vedomia“ a vnútorným monológom.

Podľa Françoise Naour pojem „prúd vedomia“ označuje psychický fenomén a vnútorný monológ predstavuje jednu z techník umožňujúcu „prúd vedomia“ literárne zobrazit'. (2000: 78) Na literárne zobrazenie „prúdu vedomia“ je možné využiť viacero techník, Humphrey okrem techniky priameho a nepriameho vnútorného monológu uvádza i ďalšie techniky ako napríklad vševediaceho rozprávača a samomluvu alebo soliloquy<sup>61</sup>. Vševediaci rozprávač je bežnou technikou používanou v literatúre od dôb Dostojevského umožňujúcou zobraziť vedomie a psychiku postáv. Vševediaci rozprávač prostredníctvom opisu a narácie zobrazuje psychiku a vnútorné rozpoloženie hrdinu.

Jednou z najdôležitejších naratívnych techník, ktorými sa v literatúre zobrazuje „prúd vedomia“, je samotný „prúd“. Vedomie nikdy nie je statické a voľne sa pohybuje v čase. Preto sa na zobrazenie prúdu vedomia často používa princíp voľnej asociácie, ktorá býva určená tromi faktormi – pamäťou, zmyslami a predstavivosťou. Podľa Taya je princíp voľnej asociácie základom techniky „prúdu vedomia“ (1984: 8) a najľahšie nám umožní rozlišovať medzi vnútorným monológom a „prúdom vedomia“. Podobne i Chatman svoju definíciu „prúdu vedomia“ zakladá predovšetkým na princípe voľných asociácií a techniku „prúdu vedomia“ definuje ako neusporiadanú následnosť vedomia, radenú na princípe voľných asociácií. (1978: 189)

Ďalšou výraznou technikou slúžiacou na literárne zobrazenie „prúdu vedomia“, ktorá sa rozvinula pod vplyvom filmu, je časová a priestorová montáž. Humphrey ich nazýva ako „filmové prostriedky“. Montáž sa používa na prepojenie vzťahov jednotlivých myšlienok. Pracuje s viacnásobným pohľadom, spomaleniami, postupnými oddialeniami, priblíženiami, retrospektívami atď. Voľný posun dopredu a dozadu po časovej osi umožňuje pohyb v čase a prepájanie minulosti, prítomnosti a budúcnosti. (1962: 50)

„Prúd vedomia“ sa vyznačuje kombináciou viacerých techník naraz. Využitie vnútorného monológu býva posilnené využitím voľných asociácií, či časovej montáže. Na umocnenie efektu diskontinuity myšlienok sa využívajú viaceré stylistické a rétorické prostriedky ako napríklad opakovania slov či výrazov, litotes, hyperbaton, anafora, elipsy, atď. Z toho vyplýva, že vnútorný monológ a „prúd vedomia“ si môžu niekedy navzájom odpovedať, ale vo väčšine prípadov literárneho zobrazenia „prúdu vedomia“ je vnútorný

---

<sup>61</sup> Soliloquy je formou monológu v prvej osobe, pri ktorom sa počíta s prítomnosťou publika. Vyznačuje sa väčšou súdržnosťou ako vnútorný monológ, pretože je adresovaný publiku, je však menej úprimný a neumožňuje hlboké preniknutie do vedomia postavy, zostáva skôr na povrchu vedomia. Humphrey ho uvádza ako jednu z techník, ale vzhľadom na to, že ide predovšetkým o divadelnú techniku, v tvorbe nami skúmaných autorov sa neobjavuje.

monológ ešte kombinovaný použitím ďalších techník. Scholes a Kellogg sa snažia rozlišovať medzi vnútorným monológom a technikou „prúdu vedomia“ hlavne poukázaním na nutnú prítomnosť voľnej asociácie. Podľa nich je „prúd vedomia“ zobrazením všetkého, čo je nelogické, negramatické a vykazuje asociatívne vzorce ľudského myslenia. (Tay 1984: 8)

My budeme v našej práci vychádzať predovšetkým z definície Humphreyho a techniku „prúdu vedomia“ budeme označovať ako techniku, ktorej základ spočíva vo využívaní kombinácie naratívnych spôsobov, predovšetkým polopriamej reči, priameho a nepriameho vnútorného monológu, voľnej asociácie a časovej a priestorovej montáže. V nasledujúcej podkapitole si ukážeme, ako sa technika prúdu vedomia dostávala do čínskej literatúry.

## **3.2. Prúd vedomia v čínskej literatúre**

### **3.2.1. Historický vývoj**

Technika „prúdu vedomia“ sa v čínskej literatúre začala presadzovať až na začiatku 80. rokov. Až do konca 70. rokov následkom podriadenosti literárnej tvorby ideologickým a politickým cieľom, ktorých jedným z hlavných zdrojov sú Mao Zedongove *Yan'anské rozhovory*, sa kládol dôraz vo vykresľovaní postáv predovšetkým prostredníctvom ich konania, čo bránilo hlbšiemu preniknutiu do psychológie postáv, ktoré sa navyše vyznačovali značnou mierou schematickosti. Experimenty s technikou „prúdu vedomia“ v čínskej literatúre na začiatku 80. rokov súvisia s postupným obrátením literatúry „dovnútra“ a so zvýšeným záujmom o pocity a myšlienky hrdinov. Charakterizácia postáv na základe ich činov začala byť nahradzovaná opisom myšlienok, vnútorného rozpoloženia postáv a ich vedomia. (Hagenaar 1992: 34) Naratívna technika „prúdu vedomia“ a dôraz kladený na subjektivismus a individualizmus vznikli tiež i ako prejav nesúhlasu s dovtedy platnými zásadami v literatúre a umení.

Napriek tomu, že technika „prúdu vedomia“ je predovšetkým spájaná s obdobím 80. rokov, jej zárodoky môžeme v čínskej literatúre nájsť už v predvojnovom období. Podľa Hagenaar subjektivismus a individualizmus, ktoré sa rozvinuli v čínskej literatúre 20. a 30. rokov poskytli priestor na rozvoj polopriamej reči a techniky „prúdu vedomia“. (1992: 38) Zárodoky subjektivizácie rozprávania môžeme podľa Průška vidieť už na konci dynastie Ming a počas dynastie Qing, napríklad v dielach Pu Songlinga 蒲松齡 (1640 - 1715) a Shen Fu 沈

复 (1763–1825). (Průšek 1980: 1 - 28) Ďalším dôležitým krokom pri rozvoji subjektivizácie v čínskej literatúre je tiež rozvoj naratívu v prvej osobe, ktorý sa začal rozvíjať na prelome 19. a 20. storočia hlavne v dielach s formou denníkových zápiskov, listov či osobných esejí.

Prevláda názor, že použitie polopriamej reči ako jeden z nástrojov techniky „prúdu vedomia“ sa rozšíril pod vplyvom prekladov zo západnej literatúry na konci dynastie Qing. Avšak podľa Doležalovej nemôžu byť preklady západnej literatúry priamo spájané s novými umeleckými postupmi v tomto období, pretože viac ako o presné preklady šlo o parafrázy pôvodných textov do čínštiny. Prekladatelia mali sklon k vynechávaniu neznámych literárnych prostriedkov a neusilovali sa o zachovanie pôvodných konštrukcií. (1988: 43 - 45) Za jeden z prvých románov, v ktorom môžeme pozorovať využitie polopriamej reči je *More horkosti* 恨海 (1906) od Wu Woyaa 吴沃尧 (1866–1910). Polopriama reč tu slúži predovšetkým na opis psychického rozpoloženia postáv. Je potrebné poznamenať, že technika v tej dobe ešte nebola nijak rozvinutá, ale vidíme tu náznaky splývania medzi prehovorom postáv s prehovorom rozprávača. (Edgan 1980: 171 )

Pasáže s polopriamou rečou môžeme nájsť pomerne často v tvorbe autorov obdobia Májového hnutia ako sú napr. Mao Dun 矛盾 (1896 - 1981), Lao She 老舍 (1899 - 1966) a Yu Dafu 郁达夫 (1896 - 1945). Mao Dun používa polopriamu reč predovšetkým na dramatizáciu deja. V románe Rikšiar 骆驼祥子 (1937) od Lao Sheho ide skôr o zobrazenie myšlienok hlavnej postavy a procesu premeny psychológie hlavného hrdinu. V tvorbe Yu Dafu môžeme nájsť vnútorný monológ, prostredníctvom ktorého autor vyjadruje iróniu, ako jeden z dôležitých prvkov svojej tvorby. (Hagenaar 1992: 34 - 36)

Podľa Hagenaar v tridsiatych rokoch vo svojej tvorbe využívali techniku „prúdu vedomia“ spisovatelia Mu Shiyong 穆时英 (1912 - 1940), Shi Zhecun 施蛰存 (1905 - 2003) a Liu Na'ou 刘呐鸥 (1905-1940). Slúžila im na opis vnútorného rozpoloženia mladých ľudí v mestskom prostredí modernej Číny. Bádateľka však dodáva, že technika nemala čas nájsť si stále miesto v čínskej literatúre a až do obdobia osemdesiatych rokov bola zatlačená do úzadia. (1992: 35)

Zostáva otázkou do akej miery mohli autori 80. rokov nadväzovať na literatúru 20. a 30. rokov. Napríklad Mu Shiyong a Shi Zhecun zostali až do roku 1985, kedy niektoré ich



diela vyšli v antológii editovanou Yan Jianyanom<sup>62</sup>, pre čínskych čitateľov neznámymi menami. Až v druhej polovici 80. rokov literárni kritici začali znovu oceňovať formálne kvality diel a prínos oboch spisovateľov pre rozvoj modernej čínskej literatúry. Napríklad podľa Song Yaolianga techniku „prúdu vedomia“ mimoriadne vydarene využil Shi Zhecun v poviedke „Jarný daždivý večer“ (Meiyu zhi xi 梅雨之夕, 1933). (Naour 2000: 152)

Často sa stretneme s názorom, že technika „prúdu vedomia“ rozšírená v 80. rokoch sa do čínskej literatúry dostala pod vplyvom západnej filozofie a literatúry. Avšak Song Yaoliang sa snaží ukázať, že technika „prúdu vedomia“, ktorá prišla do Číny zo západu bola prispôbená čínskemu prostrediu a prešla procesom „orientalizácie“ (dongfanghua 东方化) v troch postupných štádiách. Prvým bolo uvedenie techniky, nasledovala adaptácia, ktorá sa prejavila ako kombinácia opisu vnútorného sveta vedomia a vonkajšej reality. Podľa Songa môžeme túto adaptovanú verziu nazvať ako „psychologický román“ (xintai xiaoshuo 心态小说). Posledným štádiom je prechod od opisu vnútorného rozpoloženia postáv k hľadaniu pôvodu samotného „ja“ a tiež koreňov čínskej kultúry. Techniku „prúdu vedomia“ Song charakterizuje ako splynutie hraníc medzi vnútorným a vonkajším svetom, tiež je kladený dôraz na „emocionálne prepojenie“ (qingjie 情结) ako základný prvok mnohých diel. Song ako jeden z príkladov rozdielu medzi západnou literatúrou a čínskou literatúrou poukazuje na to, že opis mysle hrdinov je často prepojený so spoločnosťou a národnou tradíciou. Súvisí to s menším dôrazom kladeným na individuum a vnímaním významu jednotlivca ako súčasti väčšej entity v čínskej spoločnosti. Čínski autori sa tiež častejšie usilujú o prepojenie súčasnosti s minulosťou a minulosti s budúcnosťou. Ako príklad Song uvádza poviedku „Motýľ“, v ktorej Wang Meng prepojil tradičný motív Zhuangza s modernou sociológiou.<sup>63</sup> (Hagenaar 1992: 56)

Ako sa vlastne označenie techniky „prúdu vedomia“ dostalo do literárneho diskurzu o čínskej literatúry 80. rokov? Podľa Naour bol v roku 1979 termín „prúd vedomia“ prvýkrát použitý v čínskom preklade knihy *Umenie románopisca* od anglickej autorky Elizabeth Bowen (1899 – 1973) z roku 1956.<sup>64</sup> (2000: 129) Pojem sa objavuje len v jednom odstavci v súvislosti s menami autorov ako Virginia Woolf, James Joyce a pod. Prvou serióznou

<sup>62</sup> Yan, Jianyan. *Xin ganjuepai xiaoshuo xuan* [Antológia neosenzualistov]. 1985.

<sup>63</sup> Song, Yaoliang. „Yishiliu xiaoshuo yu wenti biange“ [Literatúra prúdu vedomia a premeny problematiky]. In: Song (ed). *Zhongguo yishiliu xiaoshuo xuan*. 1988, 9 – 12.

<sup>64</sup> Baowen, Yilishabai (Bowen Elizabeth). „Xiaoshuojia de jiqiao“ [Umenie románopisca]. Prel: Fu Weici. In: *Shijie wenxue*, 1979, č. 1, str. 277 – 310. Z anglického originálu: Bowen, Elizabeth: *English novelists*. London: Collins, 1946.

štúdiou bol až článok Yuan Kejia s názvom „Čo je to prúd vedomia?“ z roku 1980 založený na prácach psychológov Williama Jamesa a Henriho Bergsona.<sup>65</sup> Ako základné techniky (fangfa 方法) uvádza upozadenie vševedúceho rozprávača vo fikcii (tuichu xiaoshuo 退出小说)<sup>66</sup>, voľné asociácie (ziyou lianxiang 自由联想), vnútorný monológ (neixin dubai 内心独白), nevyslovené pasáže (qiantaici 潜台词), voľné plynutie psychologického času (xinli shijian 心理时间). Dochádza k záveru, že ak bude táto technika správne využitá, môže obohatiť čínsku literatúru. (Naour 2000: 132) Teoretická štúdia od Humphreyho, ktorú zohľadňujeme vo výklade techniky „prúdu vedomia“ v našej práci, bola čiastočne preložená do čínštiny v roku 1980 He Xinom.<sup>67</sup> Vďaka tomuto prekladu sa čínski čitatelia dostali k pojmom nepriamy vnútorný monológ (jienjie de neixin dubai 间接的内心独白) a priamy vnútorný monológ (zhijie de neixin dubai 直接的内心独白).

Od roku 1979 sa začali intenzívne prekladať diela západných autorov využívajúcich vo svojej tvorbe techniku „prúdu vedomia“ ako napríklad Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, či Ernest Hemingway. Podľa Naour sa Wang Meng mohol inšpirovať jedine románom „Snehy na Kilimandžáru“ od Hemingwaya, ktorého preklad vyšiel v roku 1979<sup>68</sup>. Avšak Wang Meng prvé poviedky vydal skôr, ako bol publikovaný preklad Hemingwayovho románu. Podľa Naour sa inšpiroval viac tvorbou sovietskych autorov<sup>69</sup> ako západných autorov. Do akej miery sa Wang Meng vo svojej experimentálnej tvorbe inšpiroval západnou literatúrou nie je predmetom našej práce, môžeme však dodať, že sám Wang Meng priznáva, že čítal romány západných autorov, ale nevyjadruje sa, ktorými konkrétnymi autormi sa nechal inšpirovať<sup>70</sup>.

---

<sup>65</sup> Yuan, Kejia. „Yishiliou shi shenme?“ [Čo je to prúd vedomia?]. In: *Guangming ribao*, 2. Apríl 1980.

<sup>66</sup> Naour tento pojem prekladá ako „éclipse du narrateur omniscient, omnipotent: le romancier se retire du roman“ [pokles výskytu vševedúceho a všemohúceho rozprávača : románopisec sa vzdiali z románu]. (2000: 132)

<sup>67</sup> He Xin. „Shenme shi yishiliou“ [Čo je to prúd vedomia?]. In: *Beijing wanbao*, 28. júna 1980.

<sup>68</sup> „Qilimachaluo de xue“. In: *Waiguo wenyi*, 1979, č. 4.

<sup>69</sup> Predovšetkým tvorbou Leona Tolstoj (1828 - 1910), Galiny Nikolajevny Kuznetsovej (1900 - 1986) a Alexandra Fadejeva (1901 - 1956). U Tostoj sa inšpiroval hlavne využitím vnútorných monológov. (Naour 2000: 72, 97)

<sup>70</sup> „Priznávam, že som pred nejakou dobou čítal zahraničné romány „prúdu vedomia“, po prečítaní mnoho z nich som mal rovnaký pocit ako vy [študenti zo Xiamenu], cítil som v hlave zmätok. Samozrejme, že nemôžem prijať a už vôbec nie kopírovať takýto chorobný, abnormálny stav mysle, mystické a osamelé duševné rozpoloženie. Ale v jednom som sa nechal inšpirovať: v písaní o pocitoch a dojmach.“ (Wang 1984: 123) Vid' zoznam autorov (sovietskych i západných), ktorých diela Wang Meng čítal v prekladoch. (Naour 2000: 69 - 73)

### **3.2.2. Špecifiká polopriamej reči ako hlavného konštituentu techniky „prúdu vedomia“ v čínskej literatúre**

Hagenaar za hlavný výstavbový prvok vnútorného monológu a „prúdu vedomia“ považuje polopriamu reč. Vo svojej štúdii navrhuje charakteristiky, na základe ktorých je možné pasáže s polopriamou rečou odlíšiť od zvyšného textu, odvoláva sa pritom na štúdie Doležela a aplikuje ich v čínskom kontexte. Poukazuje však i na limity týchto charakteristík, pretože použitie polopriamej reči sa môže u každého autora líšiť. (1992: 20) Niekedy je v texte prítomný len jeden znak, inokedy je to kombinácia viacerých znakov. (1992: 26)

#### **Vyjadrenie osoby**

Polopriama reč môže byť vyjadrená naratívom v tretej osobe alebo v prvej osobe<sup>71</sup>. Ak je vyjadrená v tretej osobe, tak aj referencia k hovorcovi, poslucháčovi a referentovi je v tretej osobe a využíva slovesá, osobné a privlastňovacie zámená v tvare tretej osoby. V prípade naratívu v prvej osobe polopriama reč môže byť charakterizovaná použitím dvoch osôb - prvej a tretej. Prvá osoba je použitá ak sa obraciame k rozprávačovi ako ku hovorcovi alebo poslucháčovi. Tretia osoba je použitá ak sa obraciame k hovorcovi alebo poslucháčovi, inému ako je rozprávač. Určenie osoby v polopriamej reči je jediná kategória, ktorá sa riadi rovnakými pravidlami ako prehovor rozprávača. V čínštine môže byť označenie osoby vynechané, čím sa identifikácia polopriamej reči stáva oveľa ťažšou.

#### **Slovesný čas**

Spôsob vyjadrenia slovesného času v polopriamej reči sa v rôznych jazykoch odlišuje. Napr. vo francúzštine sa v polopriamej reči používa čas imparfait na vyjadrenie minulého času a passé simple na vyjadrenie priamej alebo polopriamej reči v minulom čase. V iných jazykoch nie je možné identifikovať polopriamu reč na základe minulého času, avšak môžeme si pomôcť zmenami slovesných foriem, napr. zmenou minulého času na priebehový minulý čas prípadne na predminulý čas alebo zmenou na rozkazovací spôsob. Kategória času je v čínštine pomerne problematická, pretože tvary slovies sú v čínštine nemenné. (Hagenaar 1992: 43) V čínštine, podobne ako vo flektívnych jazykoch je však možné použitie modálnych slovies ako napr. musieť, môcť, vedieť, mať a pod. s významom uvažovania,

---

<sup>71</sup> Hagenaar nerozlišuje medzi polopriamou rečou a nevlastnou priamou rečou, obe nazýva ako „free indirect discourse“.

dovolenia či povinnosti. Často nám ich použitie vo vetách naznačuje, že názor osoby, ktorá prehovára sa odlišuje od pohľadu rozprávača.

### **Deiktické charakteristiky**

Prehovor postáv a rozprávača majú odlišné deiktické označenia. Prehovor postáv býva situovaný do určitého času a priestoru, v ktorom sa postavy nachádzajú, časté je použitie slov „tu“, „tento“, „teraz“ atď. Prehovor rozprávača nebýva situovaný ani do času ani do priestoru, deiktické zámená určujúce čas a priestor odkazujú na časo-priestorové situovanie danej opisovanej situácie, nie samotného rozprávača.

### **Syntaktické charakteristiky**

Syntaktické konštrukcie nám môžu pomôcť identifikovať hovorový jazyk, ktorý je typickým znakom prehovoru postavy v polopriamej reči. Môžeme si všimnúť opakovanie slov či slovných spojení, použitie spojok (hlavne odporovacích) na začiatku viet. Časté je i použitie rozkazovacích, opytovacích viet či rečníckych otázok, citosloviec a nedokončených výpovedí podčiarkujúcich emotívny výraz prehovoru vo polopriamej reči, čím sa odlišujú od neutrálnejšieho prehovou rozprávača.

### **Sémantické charakteristiky**

Na identifikovanie polopriamej reči nám môže poslúžiť subjektívna sémantika a modalita. Subjektívna sémantika je definovaná ako vyjadrenie individuálneho prístupu a hodnotenia myšlienok prípadne činností a môže byť vyjadrená použitím kvalifikačných adjektív a adverbií vyjadrujúcich hodnotiaci postoj k objektom a činnostiam, podstatné mená vyjadrujúce individuálny prístup a vzťahy, citovo zafarbené mená, názvy a prezývky, oslovenia v rodine. Často bývajú používané zdôrazňovacie častice (tiež, tak, ako, len...), adverbiá a adjektíva, ktoré podčiarkujú dôraz (úplne, dosť, veľmi...) prípadne, ktoré označujú extrémnu mieru (nikdy, vždy...).

### **Kontextuálne charakteristiky**

Polopriama reč býva často uvedená slovesami ako hovoriť, myslieť lebo cítiť a ich synonymami, pretože tieto slovesá s významom myslenia, reči a pocitov často opisujú vnútorný svet hrdinov. Spomínané slovesá môžu predchádzať pasážam polopriamej reči a uvádzať ich, prípadne ich uzatvárať, môžu mať tiež formu opisov gest alebo výrazov hrdinov.

Z vymenovaných charakteristík vidíme, že okrem kategórie času, je možné všetky ostatné charakteristiky polopriamej reči používané v západných jazykoch identifikovať i v čínštine. Z rozdielov medzi používaním polopriamej reči v čínštine a západnými jazykmi, by sme ešte mali poukázať na časté vynechávanie osobných zámen v čínštine, čo vedie k pomerne obtiažnej identifikácii polopriamej reči v texte. (Hagenaar 1992: 48)

### 3.2.3. Experimentálne techniky v tvorbe Wang Menga

Wang Mengove experimentálne techniky sa viažu s názvom piatich poviedok a jednej novely. Podľa Naour je novela *S bolševickým pozdravom* prvou ukážkou techniky „prúdu vedomia“ vo Wang Mengovej tvorbe. McDougall považuje túto novelu za štylisticky inovatívnu, avšak k plnému rozvinutiu techniky „prúdu vedomia“ podľa nej došlo až v neskorších poviedkach - „Motýl“, „Chvost šarkana“ a „Jarné hlasy“. (1992: 379) Song Yaoliang v „Naratívnej literatúre prúdu vedomia a premenách problematiky“ (Yishiliu xiaoshuo yu weti biange 意识流小说与问题变革, 1988), kde mapuje 10-ročnú históriu techniky „prúdu vedomia“ v histórii modernej čínskej literatúry, uvádza poviedku „Oči noci“ ako prvú poviedku vo Wang Mengovej tvorbe s využitím techniky „prúdu vedomia“ a zároveň ako i prvú poviedku v období „literatúry novej doby“ využívajúcu túto techniku. Okrem spomenutých poviedok bývajú ako ďalšie príklady využitia techniky „prúdu vedomia“ v spisovateľovej tvorbe spomínané poviedky „Sny o mori“ a „To najcennejšie“. Všetky vyššie zmienené poviedky a jedna novela boli publikované v rozmedzí rokov 1978 až 1980.

V nasledujúcej podkapitole sa pokúsime zhrnúť základné charakteristiky, ktorými sa vyššie zmienené poviedky vyznačujú. V našom výklade zohľadníme tri články z roku 1984 a 1985 z pera západných autorov polemizujúcimi s tým, či Wang Mengova tvorba môže byť považovaná za tvorbu využívajúcu techniku „prúdu vedomia“. Pri analýze naratívnej techniky „prúdu vedomia“ sa budeme opierať o definíciu Humphreyho v západnej literatúre a Hagenaar v čínskej literatúre.

Všetci autori sa zhodujú, že poviedky sú novátorské vo forme, ale nie v obsahu. Dej poviedok sa odohráva na pozadí nedávnych historických udalostí Čínskej ľudovej republiky. Novela *S bolševickým pozdravom* reflektuje politické zmeny obdobia 50. – 70. rokov, dej

poviedky „Motýľ“ sa odohráva počas Kultúrnej revolúcie. Poviedky „Oči noci“ a „Jarné hlasy“ zachytávajú rýchlo meniacu sa spoločnosť 80. rokov a pracujú s kontrastom mestského a vidieckeho prostredia.

Podľa Leeho sa Wang Meng vo vyššie zmienených poviedkach usiluje o zachytenie mladického idealizmu. Postavy až príliš ochotne zabúdajú na krivdy z minulosti a s novou nádejou sa pozerajú do budúcnosti. (1985: 172) V novele *S bolševickým pozdravom* hlavný hrdina Zhong Yicheng vstúpi ako mladý horlivý komunista do strany v roku 1949, ale už v roku 1957 je označený za pravičiara, počas Kultúrnej revolúcie pracuje na vidieku, kde je podrobený psychickému a mentálnemu týraniu. V roku 1979 je znovu prijatý do strany a napriek všetkým krivdám minulosti sa plný nádejí a očakávaní díva do budúcnosti. Podobne i hlavný hrdina v poviedke „Motýľ“ je označený v roku 1957 za pravičiara a poslaný na vidiek počas Kultúrnej revolúcie, kde si poletuje ako motýľ a snaží sa pochopiť skutočný zmysel života. (McDougall 1992: 381) V poviedke „Sen o mori“ hlavný hrdina, rehabilitovaný odborník na západnú literatúru, vždy iba sníval o tom, ako jedného dňa na vlastné oči uvidí more. Keď sa jeho sen konečne splní, necíti sa úplne naplnený. Pred odchodom uvidí mladý pár kúpať sa za svitu mesiaca, čo mu pripomenie jeho sen z mladosti. Stretnutie s mladým párom symbolizuje nádej do budúcnosti, ktorá je v rukách mládeže plnej snov. (Tay 1984:13) Viera v budúcnosť hlavných hrdinov tiež súvisí s pozitívnym vyznením poviedok a šťastným koncom, na ktoré poukazujú viacerí autori.

Naour vo svojej analýze Wang Mengovej tvorby po roku 1978 upozorňuje na viaceré znaky romantizmu a revolučného socializmu. V novele *S bolševickým pozdravom* je podľa nej okrem šťastného konca prítomné i typické prostredie (dianxing huanjing 典型环境), ktoré je podmienkou na úplné rozvíjanie sa „typických postáv“ (dianxing renwu 典型人物) a použitý jazyk je silne poznačený dobovou ideológiou. (2000: 202 - 207) Upozorňuje na rozdiel medzi touto novelou a nasledujúcimi poviedkami, ktoré už nie sú zaťažené dobovým ideologicky zafarbeným jazykom. V popredí stojí človek a politické udalosti sa dostávajú do úzadia. Podobne i v poviedke „Motýľ“ Wang Meng opúšťa od rigidnej straníckej terminológie, hlavná postava Zhong Yicheng sa dokonca vysmieva z ošúchaných politických fráz. (Naour 2000: 288)

Wang Meng využíva symboliku, ktorá sa v jednotlivých poviedkach pomerne často opakuje. Symbol jari a dažďa je podľa Leeho vo Wang Mengovej tvorbe už takmer kliše. (1985: 171) Jar symbolizuje nádej do budúcnosti a je tiež symbolom nového začiatku. Súvisí

s politickými zmenami na konci 70. rokov, ktoré mnohým intelektuálom priniesli nádej na uvoľnenie politickej a spoločenskej situácie v Číne. Symbol jari je priamo prítomný v názve poviedky „Jarné hlasy“ a podľa Taya symbolika názvu sa v poviedke premieta vo viacerých rovinách. Hlavná postava Yue Zhifeng sa vracia domov na Sviatky jari, aby sa stretol so svojím otcom neprávom označeným za statkára. Návrat domov je zároveň symbolom osobného „znovuzrodenia“, pretože Yue bol nedávno rehabilitovaný. Politická jar je prepojená s „osobnou jarou“ hlavnej postavy a celý motív je posilnený ešte zvukmi valčíka Johanna Straussa s názvom Hlasy jari. (1984: 13) Dážď sa objavuje už vo Wang Mengových poviedkach spreď roka 1978, napríklad v poviedke „Nočný dážď“ z roku 1962, kde je dážď symbolom transformačnej sily a nádeje na zmenu. (Lee 1985: 164)

Ďalšie opakovane využívané motívy - cesta a sen prispievajú k subjektívnemu vyzneniu poviedok a súvisia s vnútorným prežívaním postáv. Motív cesty je v poviedke „Jarné hlasy“ a „Oči noci“ spojený predovšetkým s putovaním hlavných hrdinov, Rui upozorňuje okrem konkrétneho významu na metaforický význam cesty. (1983: 9) V poviedke „Jarné hlasy“ sa hlavný hrdina vracia domov, v „Očiach noci“ sa potuluje po nočnom meste. V oboch poviedkach nie je dôležitá sama cesta, ale skôr jej priebeh a prežívanie hrdinov počas cesty. Cesta by mohla byť tiež vnímaná ako samotný život, cesta životom, ktorá nebýva ľahká, ale prechádza ňou každý z nás. Tay nachádza súvislosť medzi cestou, ktorou prechádza hlavný hrdina v novele *S bolševickým pozdravom* s udalosťami vo Wang Mengovom živote od jeho mladosti až do konca 80. rokov. (1984: 10)

Motív sna sa objavuje v poviedkach „Motýľ“, „Sny o mori“ a „Šarkanov chvost“. Ako sme už spomínali, v poviedke „Motýľ“ Wang Meng spracováva známy Zhuangov motív o motýľovi – je filozofom, ktorý sníva o tom, že je motýľ, alebo práve naopak je motýľom, ktorý sníva o tom, že je filozof? V poviedke „Sny o mori“ má sen povahu túžby hlavnej postavy zazrieť aspoň raz v živote nekonečné more. Keď sa jeho sen z mladosti naplní, pochopí, že význam snov nie je v ich plnení, ale v sile, ktorú nám dodávajú. V podobnom duchu sa nesie motív sna v poviedke „Šarkanov chvost“, v ktorej voľne poletujúci chvost symbolizuje slobodu snívať, pretože bez snov by bol ľudský život príliš ťaživý.

Z formálneho hľadiska majú poviedky oslabenú dejovú líniu. Tay si všíma odklon od poviedok sústredených na dej a tendenciu k poviedkam sústredeným na prežívanie postavy. To znamená, že udalosti a súvislosti medzi udalosťami už netvoria základ príbehu, ale do pozornosti sa dostávajú postavy a ich vnútorný svet. (1984: 14) Postavy nie sú zobrazované

prostredníctvom svojho konania, ale cez myšlienky a vedomie. Na vonkajšiu charakteristiku nie je upriamená pozornosť, čitateľ musí zapojiť svoju fantáziu a postavu si sám predstaviť. Čínsky kritik Wu Ye opomínanie zovňajšku hrdinov výstižne vyjadril metaforou: „akoby sme sa pozerali na kvet cez hmlu“.<sup>72</sup> Čínsky kritik Teng Yun označuje Wang Mengove poviedky sústredené na myšlienky a vedomie postáv ako „príbehy myslenia“ (yinian xiaoshuo 意念小说) a kladie ich do opozície k „príbehom pováh“ (xingge xiaoshuo 性格小说). Do skupiny „povahových“ poviedok nezaraďuje ani jednu zo spomínaných poviedok - „Motýľ“, *S bolševickým pozdravom* a „Chvost šarkana“ sa skôr nachádzajú na hranici medzi oboma kategóriami. (Hagenaar 1992: 154)

S pozornosťou zameranou na vnútorný či myšlienkový svet hrdinov poviedky úzko súvisí psychologizácia a subjektivizácia. Oba pojmy sú často spájané s Wang Mengovou tvorbou vznikajúcou po roku 1978. Subjektivizmus je podporený i tým, že dej poviedok je vševedúcim rozprávačom rozprávaný z pohľadu hlavných hrdinov. Vonkajší „objektívny“ svet je nahliadaný prostredníctvom vnútorného prežívania postáv. Všetky vonkajšie udalosti sú filtrované cez vedomie postavy a sú sprístupňované čitateľovi očami postavy. Hagenaar si všíma, že v poviedke „Oči noci“ nie sú udalosti priamo vykreslené, ale čitateľ si ich domyslí na základe opisov a pozorovaní hlavného hrdinu. To, že Chen Gao čaká na zastávke autobusu sa dozvedáme z postupných opisov zastávky a spolučakajúcich ľudí na autobus. Že vstúpil do autobusu pochopíme až z jeho popisu ťažkostí pri nastupovaní. (1992: 130) Vnútorné prežívanie je najvýstižnejšie vyjadrené prostredníctvom vnútorného monológu, ktorému sa budeme venovať neskôr.

Ďalším novátorským prvkom Wang Mengových próz je narušenie lineárneho priebehu deja. Dej sa neodvíja chronologicky a hranice medzi minulosťou, prítomnosťou a budúcnosťou nie sú jasné. Chronológiu rozprávania Wang Meng narúša zámerne a jednotlivé obrazy z rôznych časových období kladie k sebe, čo vytvára nové súvislosti medzi jednotlivými výjavmi z minulosti či prítomnosti. V novele *S bolševickým pozdravom* je príbeh rozčlenený na štyri časti – víťazstvo komunistov, kampane v 50. rokoch, Kultúrna revolúcia a rehabilitácia. Autor časti odohrávajúce sa v rozličných bodoch v minulosti a prítomnosti kladie k sebe, pričom posilňuje význam jednotlivých udalostí a zvýrazňuje kontrast medzi minulosťou a prítomnosťou. (Tay 1984: 11) Krátke pohľady „flashbacky“ do

---

<sup>72</sup> Wu Ye. „Wenxue yu gexin – you Wang Meng jinzuo taolun yinqi de sikao“ [Literatúra a inovácie – myšlienky vyvolané diskusiami o Wang Mengovej nedávnej tvorbe]. *Wenyi lilun yanjiu*, 1981, č. 1, str. 76 – 77.



minulosti a technika priestorovej a časovej montáže sú prostriedky inšpirované filmom. V časovej montáži sa hrdina v spomienkach presúva z jedného miesta na druhé, v časovej sa presúva na časovej osi medzi rôznymi bodmi minulosti, prítomnosti a budúcnosti.

Lee za jednu zo základných charakteristík Wang Mengovej tvorby považuje premyslené použitie jazyka a výraznú zdobnosť reči. Všíma si to už na jeho tvorbe spreď roka 1978, konkrétne na poviedke „Nočný dážď“, kde Wang Meng využíva onomatopoeje a aliterácie na vyjadrenie zvuku dažďa, čo dodáva poviedke idylické a pokojné ladenie. Wang Meng je podľa neho autor s veľkým darom pre slovo a citom pre využitie jazyka. V poviedkach hromadí výrazy s audio-vizuálnym efektom, využíva opakovania, aliterácie, dlhé reťazce adjektív a prísloviok a zoskupuje znaky s rovnakým radikálom, aby dosiahol žiaduci zvukový a obrazový dojem a zároveň textu dodal výrazný rytmický impulz. Podľa Leea Wang Meng použitím týchto literárnych prostriedkov sleduje dva ciele. Jednak sa mu darí opísať idylickú krásu scenérie a v poviedkach po roku 1978 dokáže vhodne vyjadriť myšlienky a pocity hrdinov poviedok. Lee v analýze dochádza k záveru, že Wang Meng vo svojej tvorbe nepoužíva techniku „prúdu vedomia“, pretože sa mu nepodarilo oslobodiť sa od konvenčných naratívnych spôsobov. (1985: 168) Wang Mengova tvorba podľa neho síce pripomína „impresionistické obrazy“, ide však stále o realistické poviedky, ktoré ozvlášťujú originálnymi výrazovými prostriedkami. V poviedkach sa nepokúša oslobodiť od reality, ako sa pokúšali západní modernistickí autori, ale usiluje sa o oslobodenie reality svojich diel od ideológie.

Ako ďalší z dôležitých argumentov, prečo Wang Mengovu tvorbu nie je možné označiť za prípad techniky „prúdu vedomia“ Lee uvádza absenciu najdôležitejšieho znaku techniky „prúdu vedomia“ – voľných asociácií. (1992: 144) Hagenaar s týmto tvrdením nesúhlasí a príklady „voľných asociácií“ nachádza v poviedkach „Oči noci“ a „Sny o mori“. „Voľné asociácie“ môžu mať podľa nej podobu reťazovitých spojení významovo príbuzných slov, ktoré slúžia na vyjadrenie vypätých emócií hrdinu. Nemusí ísť len o náhodné spojenia slov a reťazovité spojenia môžu vykazovať i formálny paralelizmus. Uvádza nasledovný príklad:

Hviezdy, slnko, ružovkasté oblaky, nespútaný vietor, dračí kráľ, morské panny, biele veľryby, vodné nymfy, všetko tam bolo, všetko tam bolo!

星星，太阳，彩云，自由的风，龙王，美人鱼，白鲸，碧波仙子，全在那里呢，全在那里呢！(Wang 1981: 51)

Vymenovávané obrazy predstavujú niečo ťažko postihnuteľné či dosiahnuteľné a ich asociatívne radenie posilňuje abstraktnú povahu sna v poviedke „Sny o mori“. Intenzita pociťovaných emócií je podčiarknutá zvolacou vetou na konci výpovede a časticou 呢, ktorá sa navyše i opakuje v krátkej fráze „Všetko tam bolo!“. (Hagenaar 1992: 143)

Narážame tu na problém Wang Mengovho špecifického pojatia „voľných asociácií“, ktoré sa vyznačujú paralelnosťou výstavby, vrstvením výrazov a majú podobu logicky prepojených spojení, často i synonymických radov. Literárna teória pojem „asociácie“ vysvetľuje ako zlučovanie predstáv, ktorých vzťah nie je motivovaný logikou ani zvyklosťami. Podobnosť alebo súvislosť medzi nimi umožňuje ich reťazenie. Asociované predstavy vytvárajú polytematický literárny obraz, pretože motív nie je rozvíjaný ako súčasť jednej témy, ale umožňuje vznik novej témy. Sú základom surrealistických básní a oporným bodom prozaickej kompozície „prúdu vedomia“. (Lederbuchová 2002: 24) V Slovníku literárnej teórie sa dozvedáme, že základným princípom radenia predstáv sú zákonitosti vedomia, pričom počas procesu asociatívneho združovania slov dochádza ku komplementárnemu emocionálnemu a mentálnemu účinku aktuálnych pocitov, subjektívnych vnemov a pamäťových predstáv. (Valček 2000: 47) Asociatívne myslenie bolo zbavené rozumovej kontroly a stojí v protiklade k logickému mysleniu. (Karpatský 2008: 36) Z vyššie uvedených definícií je zrejmé, že „voľné asociácie“ nie sú rozumovo kontrolované a logicky vystavané. Pôsobia preto ako náhodné, často i nelogické spojenia výrazov či myšlienok.

Ako môžeme vidieť v predchádzajúcej ukážke, u Wang Menga ide skôr o radenie obrazov logicky náležiacich do jednej kategórie - more a s ním spájané rozprávkové, mýtické asociácie. Wang Mengove radenia slov sú premyslene vystavané na základe logickej súvislosti myšlienok a nie na základe voľného prúdenia myšlienok. Tieto spojenia by sme preto nemali radiť medzi „voľné asociácie“, ktoré sa v západnej literatúre objavujú s rozvojom psychoanalýzy na začiatku 20. storočia.

Wang Meng okrem špecifickej podoby „voľných asociácií“ na literárne zobrazenie naratívnej techniky „prúdu vedomia“ využíva kombináciu viacerých techník. Ide predovšetkým o vnútorný monológ, polopriamu reč, vševetúceho rozprávača, absenciu osobných zámen, opakovania, použitie modálnych slovies a ďalšie. Vnútorné monológy majú rôznu podobu, niekedy ide len o krátke pasáže, inokedy o pomerne dlhé celky. Pri identifikácii techniky „prúdu vedomia“ je v niektorých prípadoch pomerne ťažké rozlíšiť medzi polopriamou rečou postavy a pásmom rozprávača. V poviedke „Oči noci“ Hagenaar

uvádza príklad vnútorného monológu, v ktorom sa prechádza z polopriamej reči postavy do pásma rozprávača a späť.

Obísť alebo skočiť? Nie, nemohol priznať, že by bol starý, potom sa vrátil niekoľko krokov späť, jeden, dva, tri, nebolo to dobré, jedna noha sa akoby zasekla v piesku, ale on už začal skákať, takže nevyskočil vysoko a spadol do priekopy.

绕还是跳? 不, 还不能服, 于是他后退了几步, 一二三, 不好, 一只腿好像陷在沙子里, 但已经跳了起来, 不是腾空起, 而是落到沟里。(Wang 1981: 32)

V danej ukážke je polopriama reč nasledovaná prehovorom rozprávača v tretej osobe „Potom urobil niekoľko krokov späť“, znovu nasleduje polopriama reč prerušená vstupom rozprávača „ale on už začal skákať“, ktorý trvá až do konca pasáže. (Hagenaar 1992: 136)

Pri rozlišovaní medzi „prúdom vedomia“ postavy, ktorý môže mať formu vnútorného monológu a neutrálnejším pásmom rozprávača nám pomôže využitie deiktických zámen situujúcich vnútorný monológ postavy do konkrétneho času a priestoru, modálne slovesá „mám pocit“ (juede 觉得), „myslím si“ (xiang 想) vyjadrujúcich subjektívne zafarbenie výpovede, či modálne častice a 啊 a ne 呢 s podobnou funkciou. V poviedke „Sny o mori“ sú často vynechávané osobné zámená, čím sa dosahuje istá nejednoznačnosť, avšak porozumenie textu nie je narušené. Vynechávanie osobných zámen prispieva k špecifickosti techniky „prúdu vedomia“ v čínskom jazyku, pretože väčšina európskych jazykov niečo podobné nedovoľuje. (Hagenaar 1992: 141)

Ďalšou zo zaujímavých črt Wang Mengových poviedok sú vstupy všadeprítomného rozprávača vo forme poznámok umiestnených v zátvorkách, objavujú sa hlavne v poviedke „Oči noci“. Tay ich hodnotí ako krok dozadu vo Wang Mengových experimentálnych pokusoch a vysvetľuje ich ako vplyv tradičnej fikcie, ktorý môžeme badať na viacerých čínskych autoroch. Podľa neho nie je západný čitateľ zvyknutý na podobné poznámky rozprávača, pretože pôsobia v texte pomerne rušivo. (1984: 13) Podľa Hagenaar sú niektoré poznámky vysvetľujúce, iných pôvod a funkcia je obtiažne definovateľná. Dokonca v jednom prípade je komentár v zátvorke začlenený do prehovoru postavy vo forme priamej reči a Hagenaar ho identifikuje ako nepriamu reč graficky nápadne oddelenú zátvorkou vyjadrujúcu vnútorný komentár prehovárajúcej postavy.

Ste príbuzný súdruha xxx, (vypadalo to, akoby bol syn xxx, nemusel vôbec vôbec vykať niekomu, kto bol o toľko mladší) mohli by ste...

「您是不是×××同志家里的人，（估计是×××的儿子，其实对这样一个晚辈完全不必用『您』）您能不能...」 (Wang 1981: 46)

V tejto kapitole sme sa pokúsili vystihnúť charakteristiky Wang Mengovej experimentálnej tvorby po roku 1978. Rozprávanie príbehu výlučne z pohľadu hlavného hrdinu a nie iných postáv posilňuje subjektivismus poviedok. Charakterizácia postáv prostredníctvom ich konania je nahradená zobrazovaním ich vnútorného sveta a myšlienok. Spolu s oslabenou dejovou líniou obe prispievajú k psychologizácii hrdinov. Vnútorný svet svojich hrdinov Wang Meng vykresľuje pomocou polopriamej reči a vnútorného monológu s občasným využitím asociatívnosti, ktorá má ale špecifickú podobu a niektorí kritici asociatívne spojenia vo Wang Mengovej tvorbe odmietajú označovať za prípad „voľných asociácií“. Tieto techniky spolu s časovými a priestorovými montážami boli vnímané ako experimentálne a viacerými autormi identifikované ako technika „prúdu vedomia“. V nasledujúcej analýze diel s tematikou Xinjiangu sa okrem iného zameriame na prítomnosť podobných postupov a budeme sa snažiť zaradiť tieto diela do kontextu Wang Mengovej tvorby.

## 4. „Prúd vedomia“ v príbehoch odohrávajúcich sa v Xinjiangu

Tvorba, v ktorej Wang Meng využíva naratívnu techniku „prúdu vedomia“ je často spájaná s názvom piatich poviedok a jednej novely, ktoré sme predstavili v predošlej kapitole. Svojím štýlom a experimentálnou formou k tejto skupine patrí i poviedka „Rozmanité farby života“, západnými kritikmi je ale často prehliadaná. Z čínskych autorov vyzdvihujúcich kvality poviedky by sme mali spomenúť Gao Xingjiana, ktorý hodnotí poviedku ako jedno z najlepších diel čínskej modernej literatúry. (1984: 469) Čínsky kritik Zhu Jingyu 朱静宇 sa zhoduje s ruským sinológom Sergejom Toropcevom (Tuluopucaifu Xie'ergai 托罗普采夫·谢尔盖) v tom, že poviedka „Rozmanité farby života“ je Wang Mengovou najlepšiu poviedku. (2012: 149)

Wang Meng napísal túto poviedku v roku 1980 počas svojho krátkeho pobytu na Univerzite v Iowe. Vydaná bola až po jeho návrate v roku 1981. Dej poviedky je veľmi jednoduchý, vykresľuje jednoduché putovanie hlavného hrdinu Cao Qianliho 曹千里 prírodnými scenériami Xinjiangu. Podľa Heho poviedka „Rôzne farby života“ uzatvára Wang Mengovu sériu experimentálnych poviedok, ktoré postupne vychádzali od roku 1978. (2004: 68)

### 4.1. Stručný obsah

Hlavná postava Cao Qianli sa vydáva na svojom strakošovi (hui zase ma 灰杂色马) na putovanie bez jasne daného cieľa. Prechádza okrajom púšte, zelenými stepami s výhľadom na zasnežené vrcholky hôr. Zrazu sa spustí obrovská búrka, ktorá ale po chvíli prestane. Vyhladovaný a premočený Qianli sa cestou zastaví v Kazašskej osade, miestni ho tam ponúknu kobyľím mliekom. Z mlieka mu príde na chvíľu zle a začne mať halucinácie. Zaprášený úbohý starý kôň sa zrazu premení na krásneho silného koňa a Qianliho nesie nevedno kam.

O Qianliovej minulosti sa dozvedáme z početných retrospektívnych pasáží. Je plný túžob a nádejí do budúcnosti, nie je však docenený svojím okolím. Napriek tomu, že sa neustále stretáva na svojej ceste životom s prekážkami, nevzdáva sa a ide ďalej.

## 4.2. Motívy

### 4.2.1. Symbolika názvu a mien hlavných hrdinov

#### Symbolika názvu poviedky „Rôzne farby života“

Názov poviedky symbolizuje rôzne polohy ľudského života. Život môže byť radostný a plný farieb, ale zároveň i šedivý, čierny a naplnený smútkom. Raz je človek na dne, inokedy zas na vrchole svojich síl. Nech sa človek nachádza v akejkol'vek životnej situácii, vždy mu zostáva nádej na krajšiu budúcnosť plnú farieb, presne tak, ako v ňu verí i Qianli a jeho zaprášený farebný kôň.

#### Symbolika koňa

Podľa Zhu Jingyuhua bol Wang Meng pri písaní poviedky inšpirovaný Ajtmatovou poviedkou „Zbohom Gulsari“ (1966). V oboch poviedkach sú hlavní hrdinovia na svojich cestách sprevádzaní koňom. Meno Gulsari v poviedke „Zbohom Gulsari“ znamená v kirgizskom jazyku žltý kvet – iskerník. Gulsariho srst' pripomína farbu iskerníka, preto dostane pomenovanie podľa žltej farby kvetu. Podobne i kôň v poviedke „Rôzne farby života“ je pomenovaný podľa farby svojej srsti – zaprášenej s farebnými fľakmi. Kôň je škaredý, starý, slabý, vyzerá, že čochvíľa skoná. Pohľad na neho vzbudzuje v ľuďoch ľútosť, podľa rozprávača by si ho nikto nevzal, ani keby mu zaplatili. (Wang 2011: 146) Napriek svojmu odpudivému vzhľadu sa v koňovi skrýva vnútorná sila a energia, intuícia, svižnosť a múdrosť. Keď kôň raz zbadá hada, začne skákať a rýchlo vybehne na vyvýšený kopec. Cao ho nespoznáva. Kôň v tej chvíli prehovorí ľudskou rečou a prosí Cao, aby ho nechal voľne bežať:

„Nechaj ma aspoň raz rozbehnúť!“ prehovoril zrazu kôň, „Nechaj ma aspoň raz rozbehnúť! so slzami v očiach jasne prehovoril, „Potrebujem len jednu jedinu príležitosť, nech sa môžem zo všetkých síl prebehnúť!“

让我跑一次吧！”马忽然说话了，“让我跑一次吧，”它又说，清清楚楚，声泪俱下，“我只需要一次，一次机会，让我拿出最大的力量跑一次吧！”(Wang 2011: 154)

Na konci poviedky si Qianli uvedomí, že kôň je vlastne krásny, zdravý a plný sily. Qianli si na neho nasadne a spolu letia v náruč krásnej budúcnosti plnej farieb.

Kôň je najdôvernejším Qianliovým priateľom. Qianli sa k nemu neustále prihovára, zdôveruje sa mu a zdá sa, že kôň Qianlimu rozumie. Podľa Zhu Jingyu sú obe postavy navzájom prepojené a „splývajú v jedno“ (he'erweiyi 合二为一). Kôň predstavuje človeka a naopak, človek zas koňa. (2012: 151) Obaja protagonisti majú podobný osud, vo svete nenachádzajú pochopenie, ale sú odhodlaní hľadať svoje šťastie. Podobne i Gao Xingjian poukazuje na prepojenie oboch postáv a na „nemožnosť oboch navzájom oddeliť“ (nanshenanfen 难舍难分). (1984: 469) Qianli a kôň zdieľajú rovnaké pocity, cítia rovnakú silu, nervozitu, vzrušenie, únavu i utrpenie.

### **Postava Cao Qianliho**

Osobné meno Qianli môžeme považovať za „nomen omen“, pretože odkazuje k výrazu „okrídlený tátoš“ (qianlima 千里马). Hlavný hrdina je prostredníctvom svojho mena ešte tesnejšie prepojený s koňom, ktorý ho počas celej doby sprevádza.

Z retrospektívnych pohľadov do minulosti sa dozvedáme Qianliho pomerne podrobný životopis. Vieme, že sa v mladosti chcel stať hudobníkom, ale svojho sna sa musel vzdať, pretože bol označený za kontrarevolucionára, prinútený k sebakritike, v dôsledku čoho odišiel do Xinjiangu. Podľa rozprávača je ako malé dieťa, ktoré nepremýšľa nad následkami svojho konania a je stále presvedčený o vlastnej pravde. Keď sa na neho ľudia podozrievavo pozerajú, má chuť zakričať, že do Xinjiangu sa prihlásil sám ako dobrovoľník a nikto ho nikam neposlal za trest.<sup>73</sup> Qianli predstavuje sklamaného človeka, ktorý ale verí, že raz sa i jemu dostane uznania.

Qianli je príkladom intelektuálov (zhishi fenzi 知识分子), ktorých situácia sa od 50. rokov neustále zhoršovala a vyvrcholila až Kultúrnou revolúciou. Wang Meng napísal túto poviedku na Univerzite v Iowe, kde mohol vidieť kontrast života intelektuálov v USA a v Číne. Postava Qianliho odkazuje k trpkému údely intelektuálov v Číne drvených sledom politických kampaní, ktorí ale napriek všetkému stále prechovávajú aspoň štipku nádeje na zmenu, na rehabilitáciu a veria v lepšiu budúcnosť.

He si ďalej všíma, že autobiografické rysy poviedky sú tiež dané prítomnosťou motívu politických kampaní a ich dopadu na intelektuálov. (2004: 78). Podobne ako Wang Meng

---

<sup>73</sup> Ak vychádzame z toho, že poviedka má autobiografické rysy, tak je zaujímavé všimnúť si, že literárna postava sa podobne ako spisovateľ prihlásil k pobytu v Xinjiangu dobrovoľne. Svoje rozhodnutie sa snažia za každú cenu obrániť a nepripúšťajú, že tak urobili, pretože nemali iné východisko.

i Qianli sa stal obeťou politických kampaní v 50. rokoch a v dobe Kultúrnej revolúcie sa dobrovoľne prihlásil na prácu v pohraničnej oblasti – v Xinjiangu. Počas pobytu v Xinjiangu Qianli pracoval ako štatistik a celý život dúfal, že sa raz bude môcť venovať hudbe. Wang Meng počas svojho pobytu v Xinjiangu veril, že raz bude opäť môcť pracovať ako spisovateľ. Obaja, Wang Meng i Cao Qianli sú sklamanými intelektuálmi, ktorí veria, že situácia intelektuálov sa v budúcnosti zmení k lepšiemu.

#### 4.2.2. Motív cesty

Hlavným motívom poviedky je Qianliho putovanie, ktoré nemá jasne daný cieľ. Podobne ako i v poviedkach „Jarné hlasy“ a „Oči noci“ viac ako cieľ cesty je dôležitejší jej priebeh. Rozprávač priebeh cesty bez cieľa opakovane pomenováva: „Ide na koni, ide... a to je všetko.“ 他骑着马走着, 走着 ..... 这就是了. (Wang 2011: 154)

Cesta, po ktorej Qianli so svojím koňom putuje symbolizuje cestu životom. Čitateľ sa so životnou filozofiou hlavného protagonistu zoznamuje predovšetkým prostredníctvom vnútorných monológov. Podľa Qianliho má každý človek svoju vlastnú cestu, možno je cesta ťažká, možno veselá, možno nebezpečná, ale vo väčšine prípadov je obyčajná a ničím výnimočná a my nemáme inú možnosť ako ju nasledovať. (Wang 2011: 154)

Qianli spolu s koňom prechádzajú počas cesty vývojom, vidíme to predovšetkým prostredníctvom jeho početných úvah. Ako si všíma He, Wang Meng v poviedke využíva naratívnu techniku „plynutia myšlienok“ (xinlu licheng 心路历程) hlavného hrdinu. (2004: 78) Qianli si postupne vybavuje rôzne udalosti z minulosti, nad ktorými opakovane premýšľa. Krupobitie, ktoré sa znenazdajky spustí symbolizuje ťažkú dobu. Netrvá dlho a Qianli má pocit, akoby znovu prežíval „mimoriadnu dobu“ (bu pingfan de shidai 不平凡的时代). Dážd' ho symbolicky očistí a zbaví záťaže myšlienok na minulosť (sixiang fudan 思想负担). Qianli sa oslobodí od ťarchy minulosti, kôň sa na konci zmení na krásneho koňa plného energie a životnej sily a obaja sú otvorení všetkému, čo im prinesie budúcnosť.



#### 4.2.3. Motív sna

Motív sna Wang Meng využíva i v ďalších poviedkach - „Motýl“, „Sny o mori“ a „Šarkanov chvost“. Hlavný hrdina Qianli má počas svojho putovania dvakrát pocit, že sníva a nevie rozlíšiť medzi snom a realitou. Keď začne pršať a dažďové kvapky mu padajú na tvár, nevie či sú to kvapky dažďa, alebo jeho vlastné slzy.

Čo je to? Ilúzia? Sen? Pomätenie? Chorobný stav? Jasne vidieť, že sú to slzy...

这是什么? 幻觉? 梦境? 错乱? 病态? 这分明是泪啊... (Wang 2011: 148)

Nedozvedáme sa, či to sú slzy alebo kvapky dažďa, úvaha je ďalej prerušená spomienkami na Qianliovu mladosť, ktoré však nemajú snový charakter, ale podobu krátkej spomienky na to, ako ho strýko vzal do kina na film, ktorému vôbec nerozumel a ako spolu vracali domov dlhou úzkou uličkou.

Ďalšia snová scéna nasleduje potom, ako sa vyhľadovaný a do nitky premoknutý Qianli dostane ku kazašskej jurte. Miestni ho ponúknu kobyľím mliekom, Qianlimu je z neho zle od žalúdka a začne mať halucinácie. Začne sa mu točiť hlava ako keď sa človek opije. Cíti na tvári svoj vlastný úsmev a má pocit, akoby sa premenil na myš, potom rybu a nakoniec na lastovičku. Rozprestrie krídla a pomaly sa vznáša vzduchom ako pieseň alebo ako menuet (xiabu wuqu 小步舞曲). Začne recitovať dvojveršie Li Bovej básne „Nalejte mi vína“ (Jiang jinjiu 将进酒)<sup>74</sup> : „Nebesia mi dali talent, treba ho využiť, tisíce kúsky zlata sa rozleteli, nech prídu späť!“ (天生我材必有用, 千金散尽还复来。) A následne i slová krásnej Lin Daiyu 林黛玉 z románu Sen v Červenom dome: „Horiaca hlava, deň za dňom, súmrak za súmrakom, spálené srdce, deň čo deň, rok čo rok.“ (焦首朝朝还暮暮, 煎心日日复年年.)<sup>75</sup>

Verše majú za úlohu vykresliť Qianliovo vnútorné rozpoloženie. Li Bo hovorí o nevyužitom talente, Lin Daiyu o trápení, ktoré jej sužuje hlavu i srdce. Qianli podobne ako Li Bo cíti, že jeho talent nie je využitý. Vtom Qianlimu padne zrak na starú domburu. Nevezme ju do rúk, pretože je presvedčený, že už nikdy nebude na žiadnom hudobnom nástroji hrať, všetky hudobné nástroje patria do jeho minulosti. Po chvíli váhania neodolá, natiahne sa po domburu a začne hrať. Hru doprevádza spevom o mladosti, živote, mori, vetre a očiach krásnych dievčat. Kazašskí okolosediaci nechcú veriť

<sup>74</sup> Li, Bai. *Li Bai shi xuan* [Antológia básní Li Bai]. Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1954, 23.

<sup>75</sup> Cao, Xueqin: *Hong lou meng, ce 1* [Sen v Červenom dome, zväzok 1]. Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 1985, 314.

vlastným očiam, akého majú pred sebou výborného hudobníka. Všetko sa udeje ako vo sne a Qianli si vôbec si nepamätá, ako vyšiel z jurty a vydal sa znovu na cestu.

Celá scéna je ukončená úvahou o tom, že Qianli nie je žiadnym úbohým zvieraťom či hmyzom – pavúkom, mravcom, myšou, ale je človekom. Má šťastie byť človekom a je na to hrdý. O tom, aký je ľudský život rôznorodý, sa vyjadruje v nasledujúcom vnútornom monológu:

Je človekom, úctyhodným Číňanom! Má šťastie byť človekom, má obavy, pochybnosti, očakávania a nádej, niekedy zaplače, zasmeje sa, zaspieva. Nie je zázrak, že si toto všetko uvedomuje, uvažuje nad tým a pamätá si to? Nezaslúži si to velebenie a vďaku?

他是一个人，一个堂堂正正的中国人！[...] 他有幸作为一个人，有苦恼，有疑惑，有期待也有希望，又会哭，又会笑，又会唱。他能感知这一切，思索这一切和记住这一切，这难道不是一个奇迹吗？这难道不值得赞美和感谢吗？ (Wang 2011: 162)

Qianli sa preberá z halucinácii a znovu získava sebadôveru v seba samého. Vyrovnáva sa s minulosťou, začne si znovu veriť ako hudobník a cíti sa ako plnohodnotný človek, ktorý má právo na vlastný život.

#### **4.2.5. Prostredie Xinjiangu**

Podobne ako v poviedke „Sny o mori“, špecifické prostredie inšpiruje hlavného protagonistu na premýšľanie nad vlastným životom a osudom. V poviedke „Sny o mori“ je týmto prostredím nekonečné šíre more stelesňujúce celoživotné nenaplnené túžby hlavného hrdinu. V poviedke „Rozmanité farby života“ je protagonista obklopený prírodnými scenériami Xinjiangu. V oboch poviedkach dochádza k interakcii hlavného hrdinu s prostredím.

Prostredie Xinjiangu je zobrazené predovšetkým prírodnými scenériami púšte Gobi, zelenými stepami a výhľadmi na vzdialené zasnežené biele kopce. Príroda je tvrdá, nehostinná, ale zároveň krásna a nepoškvrnená a je symbolom životnej sily. Raz začne strašná búrka a Qianli sa nemá kam skryť. Pomyslí si, že je to určite lepšie ako byť ukrytý niekde v špinavej smradľavej stajni, kde by mu kvapkala cez diery v streche voda na hlavu. Svet ľudí je kladený do kontrastu so svetom prírody. Na oblohe nie sú ani oblaky, ani smog, ktoré by zakrývali prirodzené slnko. Step je v očiach Qianliho nekonečne krásna, plná farieb a vôní, zatvorí oči a nechá sa unášať jej krásou. Na nekonečných zelených stepiach Qianli pociťuje

slobodu, ktorú inde nenachádza.

Na symbolickej rovine prírodné scenérie Xinjangu odkazujú k životným peripetiám, ktorými hlavný hrdina prešiel a k dejinným zvratom, ktoré určovali jeho osud. (Zhu 2012: 156) Striedanie prostredia nehostinnej púšte a zelených stepí sú symbolom premenlivosti ľudského osudu. Všemohúca sila prírody je paralelou k mohutnosti dobových udalostí, voči ktorým slabý jedinec nič nezmôže. Keď Qianli cíti, že sa blíži búrka, je bezmocný, pretože na stepi nie je ani jediné miesto, kam by sa skryl. Búrka symbolizuje búrlivú dobu politických kampaní a obdobie Kultúrnej revolúcie. Po chvíli je búrka a krupobitie vystriedaná očisťujúcim dažďom, nakoniec slnečnými lúčmi a modrou oblohou symbolizujúcimi nádej do budúcnosti.<sup>76</sup>

Príroda je často personifikovaná. Qianli prehovára k rieke a oslovuje ju ako „ty“, pýta sa jej kam tečie a kedy začne spievať novú pieseň. Vzdialené zasnežené biele kopce sa pri pohľade na unaveného Qianliho stúpajúceho hore kopcom smejú. Tráva sa rada započúva do hudby a spevu, ktoré sa nesú nekonečnou stepou. Príroda ožíva a stáva sa spoločníkom Qianliho na jeho ceste.

Xinjiang v poviedke nadobúda podobu ideálneho miesta na život. Vidíme to, keď sa Qianli cestou zastaví v malej pokojnej osade a v miestnom obchode stretne krásne ujgurské dievča s tmavými zelenými očami. V tej chvíli má pocit, akoby sníval, akoby videl „ružu zo včerašieho sna“ 昨日的梦里一朵玫瑰. (Wang 2011: 151) Očarený krásou ujgurského dievčaťa a pokojom osady v duchu zvolá: „Toto je proste raj na zemi!“ 这里简直是世外桃源. (Wang 2011: 151) Počas svojho putovania prechádza púšťou Gobi a má pocit, akoby sa nachádzal „v malom svete veľkého sveta“ 在一个世界的小世界里. (Wang 2011: 153).

V poviedke nie je Xinjiang zobrazený len prostredníctvom prírodných scenérii, ale ako konkrétne miesto obývané Kazakmi a Ujgurmi. K interakcii hlavného hrdinu s obyvateľmi Xinjangu dochádza dvakrát – keď Qianli prechádza ujgurskou osadou a počas návštevy kazašskej jurty. Miestni obyvatelia sú zobrazení ako ľudia, ktorí poznajú prírodu a nažívajú si s ňou v harmónii. Sú čestní a protagonista ich vníma ako ideál ľudskosti. Qianli sa od nich veľa učí, hlavne o tom, ako prežiť v nehostinnej prírode, napríklad ako sa vyhnúť

---

<sup>76</sup> Vykreslenie prírodných javov ako motívov rezonujúcich s osudmi protagonistov je pomerne obľúbený významotvorný prostriedok moderných čínskych spisovateľov. Výskyt tohto prostriedku v Mao Dunovom poviedkovom diele si všíma napr. Feuerwerker (1990).

nebezpečenstvu túlavých psov. Miestni obyvatelia sú pohostinní, v jurte hneď Qianliho privítajú a pohostia mliekom. Keď rozprávač narazí na niektoré rozdiely medzi hanskou a stepnou kultúrou, vysvetlí ich čitateľovi prostredníctvom komentárov v zátvorkách. Napríklad keď mu prinesú „ujgurskú placku“ (nang 饅頭), z vysvetlenia v zátvorke sa dozvedáme o aké jedlo ide. Alebo keď Qianlimu prinesú nádobu, hneď vysvetľuje, že miestni ju nepoužívajú na umývanie tváre ako Hani, ale používajú ju na jedlo. Najviac na Kazachoch a Ujguroch obdivuje ich lásku k hudbe, tancu a piesňam.

#### 4.3. Technika „prúdu vedomia“

Poviedka svojím štýlom patrí k súboru experimentálnych poviedok z prelomu 70. a 80. rokov. Wang Meng v nej pracuje s naratívnu technikou „prúdu vedomia“.

Poviedka má výrazne oslabenú dejovú líniu. Gao Xingjian vo svojej štúdii poukazuje na sklamanie viacerých čitateľov po prečítaní tejto poviedky „bez zápletky“, pretože na konci nedošlo k žiadnemu vyvrcholeniu deja. (1984: 470) Rozprávač niekoľkokrát prehovára k čitateľovi a s istou dávkou irónie ho upozorňuje, že ak očakáva nejaký zvláštny koniec s vyvrcholením, tak čaká zbytočne. Dejová línia poviedky je nanajvýš jednoduchá. Qianli kráča spolu s koňom, kráča a to je všetko. Gao Xingjian prirovnáva postrehy Qianliho na jeho ceste k žánru *xiangsheng* 相声<sup>77</sup> vyznačujúcemu sa humorom, ale zároveň i hĺbkou myšlienok. (1984: 471)

Výrazným prvkom poviedky je časová montáž. Qianli sa počas putovania opakovane vo svojich myšlienkach vracia do minulosti. Čitateľ na zmenu v časovej prináležitosti rozprávanych scén častokrát nie je nijak upozornený, návraty do minulosti môžu preto pôsobiť mätúco. Z početných pohľadov do minulosti si čitateľ skladá mozaiku Qianliho života. Zmyslom týchto návratov je postupné vyrovnanie sa Qianliho s vlastnou minulosťou, aby sa na konci poviedky mohol pozerat' na budúcnosť novými očami a byť otvorený všetkému, čo prinesie.

---

<sup>77</sup> *Xiansheng* je tradičné čínske komické predstavenie. Môže mať formu dialógu dvoch hercov, menej častý býva monológ jedného herca. Vyznačuje sa vtipom a výstižnými postrehmi hercov. Tradične bývali predstavenia predovšetkým v pekingskom dialekte.

Z ďalších experimentálnych prvkov, ktoré Wang Meng v poviedke využíva, by sme mali spomenúť priame vstupy intruzívneho rozprávača do deja. Na prvý pohľad by mohlo ísť o prvky pripomínajúceho klasického intruzívneho rozprávača, ktorý vstupuje priamo do deja, prihovára sa čitateľovi a povzbudzuje ho napríklad ďalej v čítaní. Wang Meng s intruzívnym rozprávačom pracuje inak a prostredníctvom vstupov rozprávača prezentuje úvahy o literárnom procese a formuluje v nich vlastné pojmátypickosti hrdinov, vystavania dejovej zápletky, či techniky „prúdu vedomia“.

V prvom vstupe sa intruzívny rozprávač prihovára čitateľovi slovami: „Nechajme teraz múdreho čitateľa samého posúdiť, či postava koňa nie je lepšie vykreslená ako postava Qianliho, či sa vyznačuje väčšou typickosťou...“ (Wang 2011: 148) Na inom mieste upozorňuje na to, že v poviedke je prítomný „prúd vedomia“, nie je si však istý, nakoľko sú čínski čitatelia schopní to oceniť. Rozprávač hovorí, že ak technika „prúdu vedomia“ nie je v tejto poviedke použitá, tak puška zavesená na stene v prvej scéne, by mala do štvrtej scény vystreliť. Výrokom poukazuje na dramatický princíp známy ako „Čechovova puška“ uvedený Antonom Pavlovičom Čechovom (1860 - 1904). Príbeh má obsahovať iba podstatné prvky či motívy, ktoré sa podieľajú na výstavbe deja a všetko ostatné, čo iba rozptyľuje čitateľa má byť z príbehu odstránené.<sup>78</sup> Wang Meng tak poviedku „Rozmanité farby života“ so zámerne oslabenou dejovou líniou kladie do kontrastu s poviedkami s premyslenou zápletkou, kde sa každý jeden prvok a motív podieľa na posúvaní deja dopredu. V ďalšom vstupe intruzívny rozprávač poukazuje na špecifické naratívne postupy poviedky „Rozmanité farby života“ – oslabenosť dejovej zápletky. Komentujúci rozprávač poznamenáva, že toto ide vlastne celkom „nudnú poviedku“ (fawei de xiaoshuo 乏味的小说) a čitateľ teda nemá čakať, že sa na konci udeje niečo zábavné, alebo že poviedka bude mať vypointovaný záver, pretože poviedka ponúka triviálny príbeh: „Qianli jazdí na koňovi, idú, idú ... a to je všetko.“ (Wang 2011: 154)

Už v predchádzajúcej kapitole sme narazili na problém spojený so špecifickou podobou voľných asociácií vo Wang Mengovej tvorbe. Kritici sa nezhodujú v tom, či spravidla očividne premyslené vrstvenie a reťazenie výrazov a spojení, je možné považovať za prípad voľných asociácií. Nové svetlo do tejto problematiky vnáša Shi Shuhui vo svojej

---

<sup>78</sup> Čechovova zbraň. [online] . Wikipedia. Dostupné na: [http://sk.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cechovova\\_zbra%C5%88](http://sk.wikipedia.org/wiki/%C4%8Cechovova_zbra%C5%88) (navštívené dňa 21.5. 2015).

analýze poviedky „Rôzne farby života“. Wang Meng sa podľa neho pri písaní tejto poviedky inšpiroval „dialektikou“ (bianzhengfa 辩证法) Zhuang Zia. V početných pasážach poviedky vedľa seba kladie protikladné dvojice pomenovaní, aby obsiahol pomenovávaný jav v čo najväčšej úplnosti. (2006: 86) Tento postup je možné demonštrovať na pasáži, v ktorej sú opisované Qianliho dojmy z púšte. Všade navôkol je piesok, iba kde-tu kúsok zelene a protagonista ide sám so svojím koňom.

Civilizácia a úpadok, vzmach a skleslosť, revolúcia a zmätok, spravodlivosť a sprisahanie, slogan a pokrik, symfónia a sonáta, kde sa toto všetko podelo?

文明和堕落，繁荣和萎靡，革命和动乱，正义和阴谋，标语和口号，交响乐和奏鸣曲，所有的这一切又都在哪里？(Wang 2011: 150)

Shi Shuhueiovu interpretáciu potvrdzuje i samotný názov poviedky „Rozmanité farby života“. Poukazuje na rôzne, často protikladné polohy ľudského života a osudu – utrpenie a zároveň radosť, smiech spolu s plačom. Iným príkladom nahromadení protikladných pojmov v jedinej krátkej pasáži je tematizácia krásy a škaredosti. Qianli stojí na vyvýšenom kopci s výhľadom na púšť, ktorej krajom preteká riečka. Miesto považuje za dokonale krásne predovšetkým vďaka vzájomnému dopĺňaniu „pustej púšte“ (huangliang de gebi 荒凉的戈壁) a „pôvabnému údoliu s riečkou“ (you mei de xiaoxi gu 优美的小溪谷). Ak púšť a rieka odkazujú k protikladným životným situáciám, tak hodnotu šťastia a krásy si človek najlepšie uvedomí pri pohľade na oboje - šťastné i ťažké chvíle v živote.

V niektorých pasážach nie sú pomenovávaná kladené do dvojíc v protikladnom vzťahu, ale sú z nich vytvárané synonymické rady. Cieľ je však rovnaký - postihnúť opisovaný jav ako celok. V pasáži zo záveru poviedky sa reťazením dvojslabičných výrazov pokúša Wang Meng vystihnúť nekonečné premeny sveta. Podstatné mená „svetlo“ a „hora“ sa opakujú, vždy sú však rozvité iným prívlastkom.

Pred očami mám jeden lúč svetla za druhým, biele, červené, modré, zelené, tyrkysové, žlté, rôznofarebné lúče ožarujúce tento nádherný a neustále sa meniaci svet. Počujem šelest horského a morského vetra, vetra v stepiach a vetra vo výšinách a tiež šelest nespočetného množstva živých bytostí, tigra a leva, leoparda a šimpanza...

眼前是一道又一道的光柱，白光、红光、蓝光、绿光、青光、黄光，彩色的光柱照耀着绚丽的、千变万化的世界，耳边是一阵阵的风的呼啸，山风，海风，高原的风和高空的风，还有万千生物的呼啸，虎与狮，豹与猿.....(Wang 2011: 162)

Gao Xingjian jazykovú výstavbu poviedky „Rozmanité farby života“ charakterizuje ako „voľné a živé asociácie, kontrastné a reťazovité radenie slov, slovných spojení a celých viet, eliptické vetné konštrukcie a striedanie dlhých a krátkych úsekov.“ 自由活泼的联想, 词, 词组, 局子的并列和对比, 跳跃的句式结构和长短相间. (1984: 474) Gao používa síce pojem „voľné asociácie“ (ziyou lianxiang 自由联想), avšak charakter „voľných asociácií“ v podstate odpovedá Shi Shuhueiovej definícii. Podľa oboch ide o spojenia výrazov vo vzájomnom kontrastnom vzťahu. My sa však domnievame, že Wang Mengove systematické reťazovité spojenia neodpovedajú definícii „voľných asociácií“, ktoré sú vystavané na náhodnom a nelogickom spojení slov a slovných spojení s cieľom zachytiť neusporiadaný prúd myšlienok ľudskej mysle. Vo Wang Mengovej tvorbe ide skôr o premyslene usporiadané reťazce pomenovaní v kontrastnom alebo synonymickom vzťahu s cieľom obsiahnuť pomenovávaný jav ako celok a nie zachytiť neusporiadaný prúd myšlienok.

Znaky, ktoré Hagenaar navrhuje ako kritérium identifikácie prítomnosti techniky „prúdu vedomia“ v dielach čínskych autorov, je u Wang Menga možné identifikovať hneď niekoľko. V poviedke je použitý naratívny spôsob rozprávania v subjektívnej Er-forme, pričom „prúd vedomia“ je najčastejšie vytváraný pomocou nepriameho a priameho vnútorného monológu a polopriamej reči. Nasledujúca pasáž nám poslúži ako ukážka priameho vnútorného monológu v prvej osobe, ktorá je preložená sebeoslovením hrdinu v druhej osobe. Sebeoslovenie prispieva k subjektívnemu vyzneniu „prúdu vedomia“ postavy.

Nechaj to tak, nechaj to tak. Vari by si sa mohol zvládnuť postarať o toľko vecí? Prečo radšej ako hundrať, nejdeš opraviť alebo vyrobiť nové sedlo? Nevieš to? Čo je to za nezmysel! Nie si nič iné, len obyčajný ignorant, parazit, ktorý nepohne ani prstom. Ak by som netvrdil, že si príživník, obišiel by si príliš ľahko. Máš vôbec aspoň trochu zmyslu pre zodpovednosť, či schopnosť dať prechod svojim obavám, hnevu, či názorom?

算了，算了，难道我管得了这么多吗？与其发牢骚，为什么你不去修一修这个鞍具，或者制造一副新鞍具呢？我不会。不会你废什么话？你不过是一个五谷不分、四体不勤的空谈者，没说你是寄生虫还便宜了你。难道你有责任或者有能耐去发愁、去头疼、去生气、去发议论吗？[...](Wang 2011: 147)

Qianli prehovára sám k sebe a vyčíta si, že nie je schopný opraviť koňovi sedlo. Prúd myšlienok je posilnený použitím opytovacích a rečníckych otázok. Podľa Hagenaar ide spolu so zvolacími vetami o častý prostriedok podčiarkujúci emotívny výraz prehovoru postavy,

ktorý sa svojím emotívnym zafarbením odlišuje od neutrálnejšieho prehovoru rozprávača. K ďalším prostriedkom, ktorými je vytváraný „prúd vedomia“ patrí opakovanie slov, či použitie slovných spojení, použitie spojok (hlavne odporovacích) na začiatku viet (a, ale, potom, tiež....). V citovanej ukážke môžeme napríklad pozorovať opakovanie slovného spojenia „neviem to“ a častice *nandao* 难道.

Niekedy je pomerne ťažké odlíšiť pásmo rozprávača a „prúd vedomia“ postavy. Nasledujúca ukážka začína prehovorom rozprávača v tretej osobe. Rozprávač najskôr hovorí o Qianlim v tretej osobe, ďalej prechádza pasáž z pásma rozprávača do nevlastnej priamej reči.

Cao Qianli sa nakoniec premohol a uznal, že bol naozaj trochu smiešny. Napi sa, koník, napi sa, ešte musíš prejsť dlhú cestu, ešte musíš uniesť telo jedného zbytočného človeka, ak využiješ príležitosť napit' sa vody a oddýchnuť si trochu, poleňošiť si chvíľu, tak zabudneš na svoje rany na chrbte, zabudneš na svoj nepekný život. A vari nie je hodný súcitu, vari sa mu dalo vyhnúť? Napi sa, vyskúšame, kto má viac trpezlivosti.

曹千里终于克制住了自己，而且觉得自己未免有点可笑。喝吧，马，你就喝吧，你还要走很远很远的路，你还要驮着一个无用的身躯，如果你借着喝水的机会想放松一下自己，想偷一下懒，趁机忘却一直背上的伤疤，忘却一下你的并不美好的生活，这不也是值得同情、在所难免的吗？喝吧，咱们试试谁更有耐心吧。(Wang 2011: 150)

Qianli sa koňovi prihovára v druhej osobe a jeho prehovor je výrazne subjektivizovaný. Častica *ba* 吧 v prehovore posilňuje emotívny nádych. Pasáž je uzatvorená vetou so zámenom „my“ (咱 咱), ktoré zahŕňa nielen koňa, ale i osobu, ktorá prehovára, čiže Qianliho.

Dôležitým znakom pri identifikácii „prúdu vedomia“ či už vo forme vnútorných monológov alebo pasáži v polopriamej reči, je systém osobných zámen. Špecifickým zámenom v čínštine je zámeno „sám“ (ziji 自己), pomocou ktorého hovoriaca osoba odkazuje sama k sebe. Zámeno „sám“ je vhodným prostriedkom polopriamej reči, pretože zjemňuje kontrast medzi pásmom rozprávača a pásmom postáv. Nasledujúca ukážka je pomerne problematická. V prvej časti súvetia sa k postave odkazuje zámenom tretej osoby „on“, čo by mohol byť znak prehovoru Er-formového rozprávača a hneď v druhej časti súvetia plynulo prechádza do polopriamej reči v tretej osobe uvedenej osobným zámenom „sám“. Avšak v prvej časti súvetia je okrem zámena „on“ prítomné i situovanie prehovoru do konkrétneho miesta uvedené slovným spojením „toto miesto“. Podobné deiktické označenia sú typické pre



prehovor postavy, nie pre prehovor rozprávača, pretože situujú prehovor do konkrétneho miesta prípadne času, čo posilňuje subjektívnosť výpovede.

Vždy, keď príde na toto miesto, zastaví sa, má pocit, že je súčasťou obrazu, má pocit, že pustá púšť a krásne údolie s riekou sa navzájom výborne dopĺňajú. Má pocit, že sa nachádza v malom svete veľkého sveta. Ak zavesíme krajinomaľbu do galérie, samozrejme, že bude krásna a šťastná voľba; ale čo ak túto krajinomaľbu zavesíme napríklad do kotolne? Ako bude pôsobiť? Ak sa nezašpiní a nezostarne, nebude azda ešte roztomilejšia a vzácnejšia? Ak by v každej jednej kotolni visela pôvabná krajinomaľba, nebol by život v kotolňách o niečo príjemnejší?

每次来到这儿他都要停一停，觉得自己是身在画中，觉得荒凉的戈壁和优美的小溪谷是相得益彰。觉得自己是在一个大世界的小世界里。一幅风景画挂在画廊，当然是好看的和幸运的；如果把这幅画挂在例如——锅炉房里呢？那又会怎么样呢？如果它能不受污染，如果它能不失清新，它不是更可爱也更可贵吗？如果每个锅炉房里都挂着一幅迷人的风景画，那么锅炉房的生活不是也会轻松一些么？(Wang 2011: 153)

Prúd vedomia v citovanej ukážke hlavného hrdinu je tiež umocnený opakovaným využitím rečníckych otázok a opakovaným použitím častice „ak“ (ruguo 如果). Ďalším znakov subjektivizovaných prehovorov postáv je použitie modálnych slovies, v tomto prípade ide o viacnásobné opakovanie slovesa „mať pocit“ (juede 觉得). Modálne slovesá, podobne ako slovesá vyjadrujúce pocity, napríklad „mať rád“ (xihuan 喜欢) a „nenávidieť“ (hen 恨) podľa Hagenaar prispievajú k emotívnemu vyzneniu prehovoru. (1992: 21)

V nasledujúcej ukážke si môžeme všimnúť prechod od prehovoru rozprávača k vnútornému monológu postavy. Citát začína prehovorom rozprávača v tretej osobe. Naznačuje to nielen opakovaný výskyt zámena „on“, ale i použitie politických fráz ako napríklad „premenil sa v nového človeka“. Pasáž postupne prechádza do vnútorného monológu postavy vyznačujúcou sa absenciou osobných zámen, ale i použitím hovorového jazyka s početnými hovorovými a slangovými výrazmi, čo je charakteristickým prvkom pre citovo zafarbený prehovor postavy. Štýlová rovina jazyka, prípadne idiolekt postavy je v tomto prípade ďalším dôležitým prvkom, ktorý odlišuje subjektivizovaný prehovor postavy od pásma rozprávača. (Hagenaar 1992: 25)

Cítil sa veľmi previnilo, pozeral s otvorenými ústami. Aby sa mohla Čína prerodiť, aby ľudstvo mohlo dosiahnuť smerovanie novou cestou šťastia a oslobodenia, a tiež aby sa sám premenil v nového človeka, cena, ktorú treba na to všetko vydať nie je tak vysoká, či veľká. Pozri sa vôkol seba, na poli, v aute, obchode, dome, na železničnej a autobusovej stanici,

všade sú ľudia, ľudia, normálni, zdraví, tlačiaci sa, v davoch. Kde by sa medzi toľkými ľuďmi, vzal taký blázon, taký neuropat, čo do seba napchal nesprávne prášky a ktorý by zahorel horúčkou pre niekoľko malých čiernych bodiek na piatich linkách notovej osnovy.... ? Do čerta aj s hudbou! Nech sa Beethoven aj Čajkovskij dajú vypchať! Čo je také neuveriteľné na Beethovenovi, vie spievať vzorové opery? A ten Čajkovskij, ten vari patrí do revolučnej triedy<sup>79</sup>?

他非常歉疚，他呆若木鸡，为了使中国得到重生，为了使人类得到一条新的通向解放和幸福的道路，也为了使他自己变成新人，这一切代价都不算太高，不算太多。看看周围吧，田里、车间里、商店里、住房里、火车和汽车里，到处都是人，人，正常的、健康的、拥挤的和成群的人。在这么多人里，有哪一个傻瓜，有哪一个吃错了药的神经病患者会为五条线上的几个小小的黑蝌蚪而发高烧呢？去它的吧，音乐！滚它的蛋吧，贝多芬和柴可夫斯基！贝多芬有什么了不起，他会唱样板戏吗？还有那个姓柴的，他是红五类？(Wang 2011: 152)

Hovorová dikcia a emocionálne zafarbené výrazy nám môžu poslúžiť pri rozlišovaní medzi pásmom rozprávača a vnútorným monológom postavy. Prehovor rozprávača má tendenciu byť neutrálnejší, nebývajú v ňom preto prítomné emocionálne zafarbené či slangové výrazy ako vo vnútorných monóloch postáv.

#### 4.4. Záver

V tejto kapitole sme si predstavili poviedku „Rôzne farby života“ ako súčasť Wang Mengovej experimentálnej tvorby. Poviedka je zaujímavá tým, že je ako jediná zo skupiny experimentálnych poviedok zasadená do prostredia Xinjiangu. Xinjiang je vykreslený predovšetkým prostredníctvom prírodných scenérii, jeho obyvatelia dotvárajú obraz špecifickosti prostredia, stoja však v úzadí. Podobne ako v poviedke „Sny o mori“ dochádza k interakcii medzi hlavným hrdinom a prostredím.

K evokácii „prúdu vedomia“ protagonistu poviedky „Rôzne farby života“ je použitá časová montáž, oslabenie dejovej línie, zameranie na prežívanie hlavnej postavy,

---

<sup>79</sup>Hongwulei 红五类 je označenie príslušníkov revolučných tried. Ide o revolučnú armádu (geming junren 革命军人), revolučné kádre (geming ganbu 革命干部), robotníkov (gongren 工人), chudobných roľníkov (pinnong 贫农) a roľníkov z nižšej strednej vrstvy (xia-zhongnong 下中农).

vnútorné monológy, nevlastná priama reč a polopriama reč. V niektorých prípadoch je obtiažne určiť rozdiel medzi objektívnym a subjektivizovaným prehovorom rozprávača a „prúdom vedomia“ postavy, pretože autor vo všetkých troch prípadoch využíva podobné výrazové prostriedky, predovšetkým vrstvenie a opakovanie slov a ich reťazovité radenia. Na rozdiel od niektorých bádateľov, ktorí v prítomnosti práve týchto prvkov vidia dôkaz toho, že sa jedná o zobrazenie voľných asociácií, my sa domnievame, že nejde o prípad voľných asociácií, pretože tieto pasáže vykazujú absenciu náhodného a nelogického usporiadania myšlienok. Vo Wang Mengovej tvorbe ide o skôr o premyslené spájanie slovných spojení vystavaných buď na kontrastnom alebo synonymickom vzťahu s cieľom obsiahnuť pomenovávaný jav v čo najväčšej úplnosti. Voľné asociácie obyčajne uľahčujú odlíšenie „prúdu vedomia“ postavy od pásma rozprávača. V našej analýze sme Wang Mengovu špecifickú podobu voľných asociácií nepovažovali za rozhodujúci znak „prúdu vedomia“ a všímali sme si iné prostriedky, ktoré dodávajú pasážam „prúdu vedomia“ výrazne subjektívnu podobu. Ako to vyplýva z našej analýzy, častým prostriedkom je použitie modálnych slovies, častíc, hovorových výrazov, opakovaní slov, špecifických zámen a deiktických slov.

## **5. V Yili: poviedkový cyklus**

### **5. 1. Stručný obsah poviedok**

#### **5.1.1. „Ó, Mohamed Ahmed“**

Hlavnou postavou poviedky je Mohamed Ahmed (Muhanmode Amaide 穆罕默德·阿麦德), zasnívaný mladý muž so zženštilými črtami a pohybmi, so záľubou v tanci, speve a literatúre. V Yili sa o ňom šíria reči, že je transsexuál a ľudia sa mu vysmieávajú, že sa nikdy neožení. Mohamed nepatrí zrovna k najpracovitejším, často sa z práce ulieva a je prostoreký. Raz vtipne poznamená, že by chcel mať zaujímavý a dobrodružný život ako tajní agenti z filmov, jedného dňa však na to doplatí, keď je neprávom obvinený z práce ako tajný agent protirevolučnej skupiny. Nikto nikdy nepochopil, aká je súvislosť medzi Mohamedom a prácou tajného agenta. Napriek všetkým ranám osudu Mohamed sníva o romantickej láske, ktorú sa mu nakoniec podarí nájsť na juhu Xinjiangu.

#### **5.1.2. „Bledošedé oči“**

Každý z troch hlavných hrdinov – Aliye (Ailiya 阿丽娅), Ma'erke 马尔克<sup>80</sup> a Aliman (Ailiman 爱莉曼) majú oči inej farby, bledošedé, čierne ako uhoľ a priezračné modré ako nebeská obloha. Vzniká medzi nimi trojuholník lásky, ktorý však končí tragicky. Maerkhova manželka Aliye umiera a pred smrťou sa snaží Maerkhovi nájsť novú manželku. Aliye sa rozhodne vybrať Aliman, pretože vie, že Aliman Maerkha tajne miluje. Po smrti Aliye sa Maerke odmietne znovu oženiť a vyberá si samotársky život tuláka bez domova.

---

<sup>80</sup> Meno pravdepodobne nie je ujgurského pôvodu, preto ponechávame jeho počinštenú verziu.

### **5.1.3. „Správny chlapík Ismail“**

Ismail (Yisima'er 伊斯麻尔) je jedným z obyčajných ľudí schopných veľkých činov. Ismail je šikovný, výrečný a jedného dňa je poverený vedením projektu na vodnú reguláciu v komúne Maolaweizi. Spočiatku sa mu darí, ale nakoniec je kvôli finančným problémom odvolaný. Obyvatelia majú na jeho prácu zmiešané názory, ale rozprávač ho chváli ako inteligentného človeka, ktorých nie je veľa. Príbeh sa odohráva na pozadí dobových udalostí, ktoré sú podrobne vykreslené.

### **5.1.4. „Hlinený dom s otvoreným dvorom“**

Počas svojho pobytu v Yili býva rozprávač v dome u starého Mömina (Mumin 穆敏) a jeho manželky Ayimhan (Ayimuhan 阿依穆罕). Obaja sa stanú jeho najbližšími priateľmi, s ktorými zdieľa každodenné radosti i útrapy. Ayimhan celé dni trávi pitím čaju s priateľmi a susedmi. Keď jej raz zásoby čaju dôjdu, je to pre ňu strašná tragédia a úpenlivo prosí Mömina, aby jej za posledné peniaze kúpil nový. Mömin sa jedného dňa dozvie o svojom bratovi na juhu Xinjiangu a vyberie sa ho navštíviť, vracia sa však nečakane rýchlo a všetkých v Yili svojím skorým príchodom prekvapí. Na pozadí podobných príhod Wang Meng ilustruje oddanosť a lásku vo vzťahu Mömina a Ayimhan.

### **5.1.5. „Duch vína“**

Mömin sa raz rozhodne z hrozna vyrobiť víno. Víno musí dlhšiu dobu dozrievať a keď je konečne hotové, Mömin ho dá ochutnať rozprávačovi, pretože on alkohol nepije. Rozprávač nevie oceniť jeho chuť, príde mu príliš silné, s ťažko definovateľnou chuťou. Mömin by chcel pozvať kamarátov na večeru a ponúknuť im svoje nové víno, ale uvedomí si, že nemá vlastne koho pozvať a fľaše odloží. Jedného dňa chlapi z Yili prídu fľaše vína pýtať, pretože doma dopili už všetok alkohol. Möminove víno ich sprevádza veselým večerom a ukáže sa, že je to predsa len kvalitné dozreté víno.

### **5.1.6. „Láska dievčaťa Amile“**

Amile (Aimila 爱弥拉), nevlastná ale zároveň i jediná dcéra Tulahan (Tu'erlahan 图尔拉罕), je pekným a sčítaným dievčaťom. Jedného dňa ju počas Kultúrnej revolúcie pošlú na mesiac do susednej komúny. Keď sa po mesiaci a pol vráti, je smutná a bez prestania narieka. Ukáže sa, že sa zaľúbila do chlapca z vedľajšej komúny. Nenachádza spôsob ako byť s ním, pretože nechce opustiť svoju matku, známych a dobre platenú prácu. Nakoniec sa rozhoduje všetkého sa vzdať a odísť za svojou láskou. Podľa dedinčanov na svoje rozhodnutie doplatila, pretože prišla o dedičstvo, prácu a stratila svoju krásu z mladosti. Podľa rozprávača to tak nebolo, pretože si vybojovala vlastné šťastie a životnú lásku.

### **5.1.7. „Nespútané putovanie“**

Rozprávač v úvode hovorí, že ešte zatiaľ dostatočne nepísal o prostredí Yili, preto to chce napraviť a poviedku venovať prostrediu Yili. Prostredníctvom rôznych príhod vykresľuje svoj každodenný život a tiež život svojich susedov, s ktorými zdieľa priestor spoločného dvora okolo svojho domu v Yiningu. Yining je pre neho ideálnym miestom na život vďaka svojmu pokoji a tiež ľuďom, ktorí dotvárajú jeho atmosféru.

### **5.1.8. „Oslivé pohraničné mestečko“**

Poviedka pozostáva z piatich krátkych častí, ktoré nie sú navzájom prepojené a každá z nich je skôr krátkou spomienkou, či črtou. Prvá má názov „Prečo sú kvety tak červené“ (Huar weishenme zheyang hong 花儿为什么这样红) a predstavuje Erkina (Ai'erken 艾尔肯), ktorý sa za každých okolností dokáže prispôbiť akejkolvek situácii. V časti „Lastovičky a mačka“ (Yanzi he mao 燕子和猫) autobiografický rozprávač spomína na to, ako sa mu do výklenku na dverách domu nasťahovali lastovičky. V „Najstaršej dcére“ (Zhangnü 长女) si všíma dôležitú úlohu najstarších dievčat v rodinách, ktoré čiastočne nahrádzujú úlohu matky a preberajú starostlivosť o deti. V „Oslavách Nového roku“ (Guonian 过年) Wang Meng opisuje obyvateľov Yili ako šťastný národ, pretože každý rok oslavujú

Nový rok až trikrát. V „Polnočnom speve“ (Yeban gesheng 夜半歌声) sa autor vyznáva z lásky k ujgurským piesňam.

#### **5.1.9. „Orlie údolie“**

V poslednej poviedke sa autobiografický rozprávač vydáva do Orlieho údolia, kde má spolu s ďalšími troma spolupracovníkmi pracovať v lese. Po práci sa sám vydáva na prechádzky po okolitej prírode a je očarený jej krásou. Scenérie sa mu stávajú podnetom na uvažovanie o vlastnom živote. Dej je zjednodušený na minimum – príchod, práca a odchod domov. Počas návratu domov narazia na pokazený most a cesta lesníckych robotníkov sa tak o deň predĺži.

### **5.2. Rozbor poviedkového cyklu**

Jednotlivé poviedky zbierky vznikli ako samostatné diela, o čom svedčí i to, že pred tým, ako boli vydané v zbierke *V Yili* boli jednotlivo uverejňované v časopisoch. Wang Meng v doslove zbierky upozorňuje na autobiografický charakter zbierky a vzájomné prepojenie jednotlivých poviedok slovami: „Postavy i príbehy navzájom na seba odkazujú, dopĺňajú sa dokladajú navzájom svoju správnosť“ 人物与故事却又互相参照，互为补充，互为佐证. (1984: 322) V analytickej časti práce preto budeme na poviedky pozerieť ako na jeden celok a zvažovať významovú potenciú motívov, symbolov a prvkov vyskytujúcich sa naprieč celkom. Pri našej analýze budeme metodologicky vychádzať zo štúdie *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*, ktorá za distinkatívny rys poviedkového cyklu považuje predovšetkým zdieľanie statických a dynamických motívov.

#### **5.2.1. Statické a dynamické motívy**

Autor uvedenej štúdie definuje poviedkový cyklus ako zbierku poviedok navzájom prepojených tak, že čitateľov zážitok z jednotlivých poviedok je formovaný čítaním iných poviedok, resp. dojemom z celého cyklu. (1971: 13) Jednota poviedkového cyklu je vytváraná funkčným využitím statických a dynamických motívov. Statické motívy odkazujú k vonkajšej

výstavbe cyklu, zahŕňajú formálnu výstavbu, uzavretosť cyklu predhovorom a doslovom, delenie celku na jednotlivé časti a pod. Dynamické motívy sú dôležitou súčasťou výstavby cyklu a sú vytvárané motívami, symbolmi, zobrazeným prostredím, povahou rozprávača, pohybom času a pod. Pre poviedkové cykly je dôležitá tendencia dynamických vzorcov k opakovanému výskytu v jednotlivých častiach cyklu, čo pomáha k vytváraniu nových významov na rovine v cykle ako celku.

### 5.2.2. Statické motívy

Na prvý pohľad dodávajú statické vzorce poviedkovému cyklu neprehliadnuteľnú jednotu. Poviedkový cyklus *V Yili* je rámcovaný predslovom a doslovom. Na mieste predslovu stojí esej s názvom „Cesta do rodného miesta - predslov“ (Guxiang xing – daixu 故乡行 – 代序) inšpirovaná Wang Mengovou návštevou Yili po niekoľkých rokoch. Spomína si na obdobie svojho života medzi obyvateľmi Yili a predovšetkým na manželský pár Mömin a Ayimhan, u ktorých počas svojho pobytu býval. Spomína si, ako mu Ayimhan s láskou pripravovala čaj s mliekom a váži si múdrosť a životné skúsenosti Mömina. V eseji majú všetci spomenutí obyvatelia svoje skutočné mená, v poviedkach im autor pridelil literárne mená. Okrem stručného predstavenia niektorých postáv je v predslove čas prirovnaný k prúdici rieke, ktorá sa nikdy nevráti. (Wang 1984: 6) Motív plynúceho času môžeme nájsť i v jednotlivých poviedkach a je teda jedným z dôležitých dynamických motívov cyklu. V doslove autor upozorňuje na možnosť vnímania jednotlivých poviedok ako celku. K súboru ôsmich poviedok je priradená ešte poviedka „Orlie údolie“, je však graficky oddelená od ostatných poviedok. V obsahu stojí ako posledná a je radená o niekoľko riadkov nižšie ako ostatné poviedky. Wang Meng v doslove dodáva, že táto posledná poviedka zdieľa tematiku i formu celej zbierky, bola však napísaná neskôr ako ostatné poviedky cyklu. Podľa Wang Menga je teda akousi „bodkou“, epilógom (weisheng 尾声) celého cyklu. (1984: 322)

Ak sa zameriame na poradie poviedok, zistíme, že nie je náhodné. Prvých šesť poviedok rozpráva príbeh jedného z obyvateľov Yili. V poviedke „Ó, Mohammed Ahmed“ už názov napovedá, že je to postava Mohameda, v poviedke „Bledošedé oči“ je hlavným hrdinom Maerke, v poviedke „Hrdina Ismail“ názov prezrádza, že ide o Isamela. V „Hlinenom dome s otvoreným dvorom“ sa dej sústreďuje okolo manželského páru Mömina



a Ayimhan, Mömin je zároveň hlavnou postavou v poviedke „Duch vína“. V šiestej poviedke „Láska dievčaťa Amile“ je hlavnou postavou Amile. Môžeme si všimnúť, že vo väčšine prípadov figuruje meno hlavnej postavy i v názve poviedky. Niektoré hlavné postavy poviedok sa objavujú ako vedľajšie postavy v iných poviedkach. S postavou Mömina, starého váženého Ujgura, sa stretávame takmer vo všetkých poviedkach.

Po prvých šiestich poviedkach nasledujú poviedky „Nespútané putovanie“ a „Oslnivé pohraničné mestečko“, v ktorých autorský rozprávač opisuje svoj život v Yili a vykresľuje ho pomocou útržkových príhod, ktoré sa mu počas pobytu prihodili. Na úvod poviedky „Nespútané putovanie“ poznamenáva: „Onedlho dokončím tento súbor poviedok, myslím, že by som mal ešte viac rozprávať o prostredí Yili.“ 当我快要结束我的这一辑小说的时候,我觉得我应该更多地说说伊犁. (Wang 1984: 177) Popis Yili sa postupne zužuje na predstavenie každodenného života autorského rozprávača a života jeho susedov, s ktorými zdieľal spoločný dvor. Poviedka „Oslnivé pohraničné mestečko“ je členená na päť častí, každá z nich stvárňuje iný zážitok, či spomienku. Všetky majú za úlohu vykresliť atmosféru rozprávačovho života v ujugurskom prostredí Yili. Hlavnou postavou poslednej poviedky zbierky „Orlie údolie“ je autorský rozprávač, dejová línia je oslabená a do popredia sa dostáva jeho vnútorné prežívanie a očarenie prírodou v Orlom údolí.

Ak čítame poviedky v poradí, v ktorom sú zoradené v zbierke, pozorujeme posun v spôsobe literárneho stvárnenia ujugurského prostredia od poviedok, v ktorých autorský rozprávač je iba vonkajším pozorovateľom sprostredkovávajúcim príbehy ľudí, s ktorými sa stretáva, k poviedkam, kde sa do popredia dostáva samotný rozprávač a ktorých dej je často vystavaný z útržkových spomienok rozprávača. V tomto zmysle celý cyklus smeruje k vyvrcholeniu v poslednej poviedke, ktorej oslabená dejová zápleтка umožňuje zameranie na vnútorné prežívanie rozprávača. Naznačené smerovanie poviedkového cyklu sa pokúsime doložiť analýzou dynamických motívov a povahy rozprávača v jednotlivých poviedkach.

Dej poviedok je rámcovaný príchodom rozprávača do Yili a jeho odchodom z Yili. Medzi týmito dvoma časovými bodmi čitateľ sleduje životný príbeh hlavnej postavy jednotlivých poviedok. Čo sa udialo pred rozprávačovým príchodom do Yili je doplnené rozprávačom, ktorý sa rozpráva s hlavnou postavou a dozvedá sa o jej minulosti, prípadne sa to dozvedáme prostredníctvom spomienok iných obyvateľov Yili. Zaujímavé je, že osud každej z hlavných postáv jednotlivých poviedok a tiež niektorých vedľajších postáv je dorozprávany s odstupom času po rozprávačovom opätovnom príchode do Yili po niekoľkých

rokoch. Snaha rozprávača o verné zobrazenie celého životného príbehu postáv je podčiarknutá snahou o vykreslenie osudu postáv v čo najširšom časovom zábere, a tiež situovaním poviedok do konkrétneho času a priestoru. V poviedkach sa často objavujú roky, ročné obdobia, odkazy na konkrétne historické udalosti, viaceré dobové politické kampane, mená osobností a pod. Na snahu o čo najvernejšie zobrazit' Yili a jeho obyvateľov autor poukázal i v doslove poviedkového cyklu, v ktorom hovorí o tom, že sa pokúšal vytvoriť „dojem nefikčného záznamu skutočných udalostí“ (fei xiaoshuo de jishi gan 非小说的纪实感) a „autentickej jednoduchosti“ (zhenshi pusu 真实朴素) pripomínajúcu reálny život. Pokúšal sa tak u čitateľa vytvoriť pocit, že ide o skutočné príbehy s tesnou väzbou na realitu. (Wang 1984: 323)

### 5.2.3. Dynamické motívy

#### 5.2.3.1. Motív plynutia času

Jedným z motívov, ktorý sa objavuje vo všetkých poviedkach je neúprosne plynutie času. Ako sme sa už zmienili vyššie, v predhovore cyklu je ľudský život prirovnávaný k prúdu rieky valiacemu sa nezdoraziteľne dopredu. (Wang 1984: 6) Motív času prirovnávaného k tečúcej rieke sa objavuje napríklad i v poviedke „Správny chlapík Ismail“. Rozprávač si počas opätovnej návštevy Yili uvedomuje zmeny, ktoré sa za jeho neprítomnosti udiali a melancholicky konštatuje, ako rýchlo plynie čas.

V zavlažovacej priekope tečie voda na zavlažovanie, v rieke tečie riečna voda, tečúca voda sa nezastaví, tečúca voda nemá žiaden zámer, akoby však jej nechýbal cit. Čas pripomínajúci vodu je skutočne veľkomyseľný.

渠里流着渠水, 河里流着河水, 流水不停, 流水无意却又似有情. 这流水似的时间可真是宽宏啊. (Wang 1984: 100)

Plynutie času je v poviedkach umocnené obrazom striedajúcich sa ročných období. Dej poviedky „Láska dievčaťa Amile“ sa začína odvíjať na jar roku 1966, pokračuje „tohto roku v lete“, kedy začala Veľká kultúrna revolúcia a Amile musela odísť z komúny Maolaweizi, ďalej nasleduje zmienka o sviatku Kurban,<sup>81</sup> ktorý v roku 1966 pripadol na zimu.

---

<sup>81</sup> Sviatok Korban/Kurban/Qurban je obetným sviatkom, ktorým si Moslimovia pripomínajú obetovanie Abrahámovho syna Izmaela. V arabštine je známy pod názvom Eid al-Adha, v čínštine ako *Guerbanjie* 古尔邦

V zime nastáva zvrät v deji, pretože Amila sa rozhodne opustiť rodinu a vydať sa za muža z inej komúny. Dej pokračuje na jar v roku 1967. Jar na prvý pohľad symbolizuje harmóniu, pretože Amile sa vracia domov aj s manželom na návštevu a vyzerá šťastne. Rozprávač však upozorní na jej pohľad do diaľky, akoby chcela niekoho vidieť, ale nevidela ho. Čas sa zrazu zrýchli a v jednom odstavci sa spomenú udalosti z tohoročnej jesene, v nasledujúcom zo zimy a v ďalšom sa presúvame do jari roku 1968. V lete zomiera Amilina nevlastná matka Tulahan a rozprávač uvažuje nad neúprosným kolobehom života a smrti:

Akoby som v tomto plači uvidel narodenie, dospievanie, starnutie a smrť ľudí jednej generácie za druhou, uvedomil som si, aká je smrť bežná a aký je život vzácny.

从这哭声里，我好像看到了一代又一代的人出生、长大、衰老和逝去，我感到了死的普通，也感到了生的珍贵。(Wang 1984: 175)

Podobný beh času naznačený zmenou ročných období si môžeme všimnúť i v ostatných poviedkach. Každý rok sa opakujúce a neustále sa striedajúce ročné obdobia by mohli naznačovať i pohyb času v kruhu, nekonečný kolobeh života a smrti. Postavy sa životom nechajú len unášať a nič proti plynutiu cyklického času nezmôžu. Neúprosnosť času je naznačená i prostredníctvom zmienok o starnutí postáv, predovšetkým ženských postáv, ktoré strácajú svoju krásu a pôvab mladosti. Hrdinka Amile sa na konci poviedky vracia do komúny Maolaweizi ako zostarnutá žena, neupravená, v čiernych pokrčených šatách, so žltkastou tvárou a strapatými vlasmi. Jedine jej hlas pripomínal Amile z mladosti. (Wang 1984: 175) Podobne smutne skončí i údajne najkrajšia žena v komúne Maolaweizi, Aline s prenikavými bledošedými očami. Pod ťarchou ťažkej choroby stratila krásu mladosti a keď ju rozprávač ide navštíviť do nemocnice, zdá sa, akoby zostarla najmenej o tridsať rokov a pripomínala skôr mŕtvolu. Jediné, čo jej choroba nevzala, sú jej nádherné tajomné bledošedé oči plné citu a nehy. (Wang 1984: 62 )

Motív kolobehu života a smrti je na konci každej poviedky posilnený rozprávačovým návratom do Yili. Keď sa rozprávač po niekoľkých rokoch vráti do Yili, hrdinovia poviedok pôsobia zostarnuto, ako napríklad Maerke, Amile a Mömin. Alebo už ani nie sú medzi živými, ako je to v prípade Aliny a Ayimuhan. O Mohamedovi sa napriek vydanému úsiliu nedokáže rozprávač nič dozvedieť, zdá sa, akoby na neho obyvatelia Yili úplne zabudli. S Aliman, Maerkem odmietnutou ženou, sa chcel stretnúť, ale nakoniec si uvedomil, že osobu, ktorá sa

---

节, podľa islamského lunárneho kalendára pripadá na 10. deň posledného mesiaca, podľa gregoriánskeho kalendára sa presný dátum každý rok mení.

z hnevu a trucu vydala za bývalého manžela Aliny, ani vidieť nechce. Svet, v ktorom protagonisti jednotlivých poviedok cyklu žijú, je svetom, ktorého najvýraznejším zdieľaným rysom je podriadenosť plynutiu času a kolobehu života a smrti.

#### **5.2.3.2. Motív odchodov a návratov**

Ďalší zdieľaný motív, motív odchodov a návratov má v poviedkovom cykle dve odlišné podoby. Prvým typom je odchod a opätovný návrat rozprávača po niekoľkých rokoch späť do Yili. Rozprávač sa opätovne stretáva s obyvateľmi Yili, spomína na minulosť a všíma si, aké zmeny sa za jeho neprítomnosti udiali. Každá poviedka, s výnimkou „Orlieho údolia“, je zakončená rozprávačovým návratom do Yili.

Odlišnú podobu nadobúda motív odchodu a návratu v poviedkach „Ó, Mohamed Ahmed“, „Hlinený dom s otvoreným dvorom“ a „Láska dievčaťa Amile“. Postavy opúšťajú prostredie Yili a vydávajú sa na cestu do neznáma. Každá postava má k odchodu iný dôvod. Mohamed si ide do južného Xinjangu hľadať manželku, Mömin sa vydáva na juh Xinjangu za svojím strateným bratom a Amile opúšťa bezpečie domova a odchádza za svojou láskou zo susednej komúny. Mohamed a Mömin sa po určitej dobe vracajú späť do Yili. V prípade Mohameda sú udalosti, ktoré sa udiali počas jeho cesty na juh Xinjangu rozprávačom dorozprávané, Möminova cesta na juh je naopak, zahalená tajomstvom, a čitateľ sa nedozvedá, čo sa počas nej udialo.

Protagonista poviedky „Ó Mohamed Ahmed“ na juhu strávi dlhšiu dobu, preto sa s ním rozprávačovi nepodarí hneď stretnúť, navyše o Mohamedovi v Yili nikto nič nevie, akoby na neho počas jeho neprítomnosti v Yili všetci zabudli. Až počas druhej rozprávačovej návštevy v Yili sa dozvedáme, že hľadanie manželky na juhu nebolo také ľahké. Mohamed nemal žiadne peniaze, preto mu na juhu ponúkli iba choré a nie veľmi pekné dievča. Mohamed bol sklamaný, ale nakoniec dievča priviezol do Yili, investoval veľa peňazí do lekárov, aby sa uzdravila a postupne si našli k sebe s Mohamedom cestu. V dobe, keď sa Mohamed rozpráva s rozprávačom, Mohamedova manželka nie je doma, pretože šla navštíviť svoju rodinu na juh. Mohamed ju má naozaj rád, majú spolu dve deti, ale keďže je medzi nimi veľký vekový rozdiel, Mohamed si nie istý, či sa ešte niekedy vráti. Vyhlási, že ak sa jeho manželka nevráti, všetko predá a pôjde do sveta. (Wang 1984: 31)

Mömin, protagonista poviedky „Hlinený dom s otvoreným dvorom“ pochádza z juhu Xinjiangu a do Yili prišiel tak dávno, že nikto si už ani nespomenul, že nebol pôvodom z Yili. Nikto nevedel, že má Mömin brata, pretože Mömin o ňom nikto nehovoril. Jeho manželka Ayimhan ako jediná v Yili s odchodom Mömina nesúhlasí a až neskôr vysvitne, že sa bojí, aby Möminovi nenašli novú mladú manželku. Doba odlúčenia ukáže, aká je láska medzi Möminom a Ayimhan krehká. Ayimhan zaplaví smútok, má strach, že sa Mömin už nikdy nevráti. Má sa vrátiť po mesiaci a pol, preto, keď sa nečakane po dvoch týždňoch znovu objaví v Yili, všetci sú prekvapení. Mömin nikomu nič nevysvetlí, akurát Ayimhan pošepká rozprávačovi, že Mömin si zaiste nerozumel so švagrinou, preto predčasne odišiel. (Wang 1984: 142)

Mohamed i Mömin sa do Yili po určitej dobe znovu vrátia, to však neplatí pre Amile, protagonistku poviedky „Bledošedé oči“. Vzoprie sa rodine a tradíciám a odchádza hľadať lásku a šťastie do vedľajšej komúny. Za to, že opustí priestor Yili je ale potrestaná. Z dedičstva jej nič nezostane a jej krehké šťastie sa začne postupne rozpadáť. Manželova rodina ju nikdy neprijme, nesprávajú sa k nej pekne a napríklad pred ňou zamykajú jedlo. Počas jednej návštevy komúny Maolaweizi si rozprávač všimne ako Amile zostarla. Podľa obyvateľov Yili ľudom vo vedľajšej komúne znepríjemňuje život silný vietor, preto tam ženy starnú oveľa skôr. (Wang 1984: 176) Za svoj nešťastný osud si podľa obyvateľov mohla sama, pretože ak by neodišla, zostala by krásna, mala by dedičstvo a dobrú prácu, ktorej sa musela vzdať. Rozprávač ale na konci poviedky spochybňuje informácie, ktoré čitateľovi predstrel ako hodnoverné fakty a hovorí, že cena, ktorú Amile za svoju lásku zaplatila je až príliš vysoká, ľudia jej láske a šťastiu len hlúpo závidia a v skutočnosti je Amile šťastná. (Wang 1984: 176)

Oblasť Yili (presnejšie komúna Maolaweizi) predstavuje uzavreté tradičné prostredie, ktoré obyvatelia spravidla neopúšťajú. Ak áno, tak sa po určitej dobe vrátia rozčarovaní a sklamaní. Mohamed si síce na juhu nájde manželku, tá však odíde a nie je isté, či sa niekedy k Mohamedovi vráti. Mömin sa vráti, ale čitateľ tuší, že na sa návšteve u brata udialo niečo zvláštne. Jediná postava, ktorá natrvalo opustí prostredie komúny je Amile. Avšak za svoj čin je z pohľadu obyvateľov potrestaná. Jedinou postavou, ktorá opakovane opúšťa komúnu a zase sa do nej vracia, je postava rozprávača - externého pozorovateľa, ktorý sa nikdy nestane jedným z obyvateľov Yili. Zostáva len vonkajším pozorovateľom osudu ľudí, ktorých osudy podliehajú neúprosnému kolobehu času.

### 5.2.3.3. Motív samoty plynúci z pocitu odlišnosti

Hlavné postavy poviedok sú silnými individuami odlišnými od ostatných obyvateľov Yili. Podľa niektorých bádateľov Wang Meng v poviedkovom cykle kladie veľký dôraz na vykreslenie „význačného charakteru postáv“ (tuchu renwu xingge 突出人物性格). Protagonisti poviedok sú väčšinou postavy „čudákov“, ktorí nenachádzajú medzi ľuďmi pochopenie a často sa cítia osamelí. (He 2004: 140)

Mohamed je príkladom večne nespokojnej a nepochopenej duše, tulák (liulangzhe 流浪者)<sup>82</sup>, ktorý márne hľadá svoje šťastie. Je plný nádejí do budúcnosti, ale v reálnom živote naráža na rôzne problémy a medzi ľuďmi z Yili nenachádza porozumenie. Podľa miestnych je Mohamed zženštilý, nemá „ani mužské ani ženské správanie“ (nan bu nan, nü bu nü de jinr 男不男、女不女的劲儿), (Wang 1984: 11) cíti sa dobre v dievčenskej spoločnosti a vyhýba sa mužskej spoločnosti. Rozpráva sa o ňom, že je transsexuál, ako upozorňuje rozprávač. V čínštine sa taký človek označuje ako „yinyang ren“ 阴阳人, prípadne „erweizi“ 二尾子, v ujgurštine sa používa transliterovaný výraz „aijiekezi“ 艾杰克孜. (Wang 1984: 11) Malá tradičná vidiecka ujgurská komunita ťažko prijíma jedinca, ktorý sa odlišuje od väčšinovej spoločnosti. Zdá sa, že všetky Mohamedove záujmy hrajú proti nemu. Rád tancuje, spieva, varí jedlo, jeho dom je pekne uprataný, avšak všetky tieto aktivity sú považované za ženskú doménu. Napríklad pri tanci Mohamed dvíha ruky často až nad hlavu, čo pripomína skôr dievčenský štýl (nüshi 女式). Ako upozorňuje rozprávač, ujgurskí chlapci pri tanci nikdy nedvíhajú ruky nad ramená, ruky môžu vysoko dvíhať len dievčatá, preto Mohamedov tanec vzbudzuje pozornosť. Obyvatelia Yili ho s obľubou pozývajú na rôzne oslavy, aby sa mu mohli vysmievať. Mohamed nie je pracovitý, často sa z práce ulieva a pracuje menej ako dievčatá v komúne. Keď je raz Mohamed verejne kritizovaný za svoje nedostatočné pracovné nasadenie, nenájde u nikoho pochopenie, začne smútiť nad svojím životom a obviňovať obyvateľov Yili, že sú neľudskí. (Wang 1984: 4)

---

<sup>82</sup> Ako synonymum výrazu *liulangzhe* prípadne *liulang* 流浪者 sa používa *liumang* 流氓, ktorý sa tiež prekladá ako „tulák“, prípadne so silnejším citovým zafarbením ako „nespratník“, „výtržník“. Termín súvisí so vznikom veľkomestskej kultúry a je skôr negatívnym označením človeka, ktorý sa vyznačuje nesociálnym správaním a môže byť zapletený do malých zločinov. Pojem sa postupne v devädesiatych rokoch mení, nadobúda politické konotácie a stáva sa skôr vyjadrením nesúhlasného postoja s vládou. (Barmé 2000: 65 - 66)

Vyvrcholenie nespravodlivosti voči Mohamedovi nastane v roku 1970, keď je obvinený z kontrarevolučných aktivít a obvinený z toho, že je tajným agentom (tewu 特务).<sup>83</sup> Je vypočúvaný, psychicky i fyzicky týraný a znovu sa dostáva i na otázku jeho sexuálnej orientácie. Aby ho vyšetrovatelia nechali na pokoji, v zúfalstve prisahá, že si nájde manželku a bude mať s ňou deti. Manželku si nakoniec nájde, jeho príbeh však zostáva otvorený, nedozvedáme sa, či sa jeho manželka vrátila z návštevy rodičov na juhu, alebo či si Mohamed vybral tulácky život a šiel do sveta. (Wang 1984: 32)

Ďalším nepochopeným obyvateľom Yili je Maerke, ktorému prischla nálepka „blázon“ (shalang 傻郎). (Wang 1984: 34) Rozprávač sa snaží zistiť prečo, ale dostáva len neurčité odpovede, že ho predsa tak v Yili volá každý, navyše namiesto toho, aby pracoval, stále niekoho otravuje svojimi rečami a často pritom cituje slová Mao Zedonga. (Wang 1984: 36) Rozprávač rečiam veľmi neverí a všima si jeho priezračné modré oči plné tajomstva.

Otočil som sa, aby som si obzrel Maerke a až v tej chvíli som si v svetle olejovej lampy uvedomil, aké sú jeho oči modré, možno slovo modré nie je najvhodnejšie, skôr zelené, akási nespútaná farba, pomyslel som si vtedy na nebo a step, rozprestierajúce sa kam len oko dovidí.

我 回头看了看马尔克，这一瞬间我才注意到在汽灯的照耀下他的眼珠是那样的蓝，也许说蓝不恰当，应该说是绿，那是一种非常开放的颜色，它使我想起天空和草地，一望无边。(Wang 1984: 47)

Maerkeho matka Natalia Michailovna bola pôvodom Ruska, pracovala v rodine ako slúžka a do Xinjangu ušla spolu s rodinou pred Októbrovou revolúciou<sup>84</sup>, pravdepodobne bola cestou znásilnená mužom, ktorého Mohamed označuje ako „žltá brada“ (huang huzi 黄胡子).<sup>85</sup> Svojho otca Mohamed teda nikdy nepoznal. Nevie ako a kde sa narodil, do Yili prišiel len pred nedávnom, navyše nebol moslimom, necítil sa ani ako Rus, ani ako Han alebo Tatár, nezostalo mu preto nič iné, ako stať sa Ujgurom. (Wang 1984: 49)

---

<sup>83</sup> Obvinenie Mohameda z činnosti tajného agenta je úplne absurdné. Raz počas kolaudačného večierku svojho nového domu utrúsil poznámku, že stavenie domu nie je vôbec zaujímavé a najradšej by sa stal tajným agentom. Mohamed slovo tajný agent navyše v čínštine zle vyslovil, čo rozprávača rozosmialo. Nevinná poznámka mala ale ďalekosiahle dôsledky. (Wang 1984: 22)

<sup>84</sup> Októbrová revolúcia je tiež známa pod pomenovaním bolševická revolúcia, červený október, prípadne Veľká októbrová socialistická revolúcia, v texte sa označuje ako Októbrová bolševická revolúcia (bú'ér shiweike shiyue geming 布尔什维克十月革命).

<sup>85</sup> Pojem „žltá brada“ podľa rozprávača pôvodne označovalo obyvateľov z oblasti Mandžuska, ktorí počas Druhej čínsko-japonskej vojny (1937 - 1945) utiekli do na hranice so Sovietskym zväzom, odtiaľ prešli do strednej Ázie a z mesta Almata v Kazachstane sa dostali až do oblasti Yili v Xinjangu. V Xinjangu má tento pojem výrazne negatívne konotácie. Vždy sa našli ľudia, ktorí o „žltých bradách“ šírili najrôznejšie klebety, len aby vyvolali rozpory medzi etnickými menšinami v Xinjangu.

Alinina choroba Maerkeho úplne zdrví a snaží sa urobiť všetko pre jej záchranu. Postupne predá celý svoj majetok vrátane domu, aby mohol zaplatiť výdavky na nemocnicu v Urumči. Aline sa pred smrťou pokúša nájsť Maerkhovi novú manželku, s ktorou by mohol po jej smrti žiť, ale Maerke zaťato odmieta sa znovu oženiť s tým, že po smrti Aline už žiaden život neexistuje. (Wang 1984: 63) Rozprávač potom počas svojho návratu do Yili uvidí chlapa s dlhou bradou ako sa vezie na malom somárikovi, pričom chlapove nohy sa vláčia po zemi. Vôbec Maerke nespozná, uvedomí si až neskôr, že tento osamelý tichý tulák bez domova je Maerke. Obyvatelia Yili s ním súcitia a už ho už nikto viac nenazve bláznom. (Wang 1984: 65)

Život Mömina a Ayimhan, manželského páru, u ktorého býva rozprávač v komúne Maolaweizi je tiež naplnený samotou. Ayimhan stratila rodičov, manžela a všetkých šesť detí, ktoré umreli v detstve alebo hneď po pôrode. Zostala jej len nevlastná dcéra z prvého manželstva, o ktorú sa starala ako o vlastnú. Po smrti manžela Aziza (Aizezi 艾则孜) žila desať rokov úplne sama a potom sa znovu vydala za Mömina. Bojí sa, že ľudia v Yili by ňou mohli opovrhovať, pretože na svet nepriniesla ani jedno živé dieťa. K ženám ako je ona mávajú ľudia odpor, priznáva, že sama má k sebe odpor. Jej jediným potešením v živote je pitie čaju, rada pozýva na čaj priateľov či susedov. Čajové posedenie môže trvať celé popoludnie a večer. Keď sa jedného dňa Ayimhan čaj minie, dá sa do plaču a začne smútiť nad svojím osudom a tvrdí, že bez čaju umrie. Zdá sa, že Ayimhan pije čaj, aby zabudla na vlastné trápenie. Rozprávač sa domnieva, že horkosť čaju pripomína horkosť jej vlastného života. (Wang 1984: 113)

Mömin nepochádzal z Yili, presťahoval sa tam po smrti rodičov. V Yili sa z neho stal vážený obyvateľ a každý ho vnímal ako skúseného človeka, napriek tomu, že bol nevzdelaný a nevedel čítať a písať. Jedného dňa sa rozhodne doma vyrobiť vlastné domáce víno z hrozna, ktorého sa im toho roku veľa urodilo. Keď víno dokončí, zrazu nevie, čo s ním, pretože sám alkohol nikdy nepije. Chce preto pozvať priateľov a blízkych na večeru, ale uvedomí si, že žiadnych priateľov vlastne nemá. Rozprávač pri pohľade na dve „osamelé“ fľaše na okne tiež pociťuje osamelosť. (Wang 1984: 154)

Vidíme, že postavy vo poviedok cyklu *V Yili* sú postavami na okraji spoločnosti, obyvatelia Yili ich z rôznych dôvodov neprijímajú medzi seba. Hrdinovia častokrát nepochádzajú z Yili, ale prisťahovali sa tam neskôr, šíria sa o nich klebety, ako napríklad o Mohamedovi či Maerke. Niekedy sa proti pravidlám komunity v Yili búria, ako v prípade



Amile, ktorá sa vydá napriek nesúhlasu celej rodiny. Za svoj čin je ale podľa obyvateľov Yili potrestaná. Zdá sa, že postavy sa radšej ut'ahujú do vlastného vnútra a žijú v osamelosti a smútku.

Mohli by sme uvažovať nad istými paralelami medzi osudmi postáv a samotného autobiografického rozprávača. Xinjiang pre Wang Menga predstavoval nové neznáme prostredie s inou kultúrou, jazykom a zvykmi. Komunikácia s obyvateľmi bola spočiatku obtiažna, pretože len niekoľko obyvateľov v Yili rozprávalo po čínsky. Len vďaka vlastnému úsiliu naučiť sa po ujugursky sa mu podarilo postupne sa začleniť do miestnej komunity. Niektoré hlavné postavy poviedok sú postavy, ktoré sa do Yili prisťahovali z iných častí Xinjangu, Maerkhe, protagonista poviedky „Bledošedé oči“ dokonca ani nevie, kde presne sa narodil a kto bol jeho otcom. Všetci sú v Yili v istom zmysle cudzincami hľadajúcimi si vlastné miesto, podobne ako rozprávač.

#### **5.2.3.4. Prostredie Xinjangu**

Ako tomu napovedá samotný názov poviedkového cyklu *V Yili*, prostredie jednej konkrétnej lokality v Xinjangu v jednotlivých poviedkach je jedným z najvýraznejších jednotiacich prvkov cyklu. Dej všetkých poviedok sa odohráva v oblasti Yili, kde okrem ujugurského etnika žijú i Kazaši, Tatári, Uzbeci a iné etniká. Prostredie Xinjangu je čitateľovi sprostredkované očami rozprávača – etnického Číňana, ktorý sa o ujugurskú kultúru zaujíma, učí sa ujugurský jazyk a so záujmom vníma všetky kultúrne odlišnosti od jeho domácej hanskej kultúry.

Autor predpokladá, že hanský čitateľ kultúru Xinjangu nepozná, preto sa ho snaží s kultúrou a tradíciami Xinjangu zoznamovať. Rozprávač sa nezriedka stavia do role pozorovateľa, ktorý poukazuje na rôzne aspekty každodenného života príslušníkov inej kultúry. Všíma si napríklad, ako si Ujguri s obľubou vešajú na steny svojich obydlí obrazy a fotky, (Wang 1984: 31) či vysvetľuje, že nosenie čiapky je neoddeliteľnou súčasťou ich každodenného života a nosia ju na hlave bez ohľadu na ročnú dobu a počasie. (Wang 1984: 8) V poviedke „Duch vína“ rozprávač s humorom komentuje dôležitosť pokrývky hlavy

u mužov<sup>86</sup> slovami, že Ujguri sa starajú o svoju čiapku tak, akoby to bola ich vlastná hlava. (Wang 1984: 149) Neoddeliteľnou súčasťou každodenného života Ujgurov je pitie čaju. Čaj sa zjedá ujugorskými chlebovými plackami *nang* 馕, čím viac človek zje placiek, tým viac má chuť ich zapíjať čajom a naopak. Je z toho však unavený a potrebuje si na chvíľu oddýchnuť. (Wang 1984: 33) Raz rozprávač s humorom poznamenáva, že placky Ujguri odkladajú na vyvýšenú policičku v dome. Aby k nim človek dočiahol, pokojne si môže podložiť pod nohy i Korán. Placky sú v Xinjiangu viac cenené ako samotný Korán. (Wang 1984: 194) Motív pitia čaju je ako hlavný motív v poviedke „Hlinený dom s otvoreným dvorom“ spájaný s horkosťou života Ayimhan, v ostatných poviedkach dotvára skôr priateľskú atmosféru a symbolizuje úctu k hosťom, ktorých si Ujguri vždy uctia šálkou čaju.

Rozprávanie je často prekladané „lingvistickými“ komentármi upozorňujúcimi na odlišnosti spôsobu vyjadrovania v čínskom a ujugurskom jazyku. Hneď v prvej poviedke rozprávač analyzuje ujugurský pozdrav „dobrý deň“. (Wang 1984: 2) Z jazykového hľadiska sa Wang Meng pozerá na odlišné označenia rovnakého javu v oboch jazykoch, ako napríklad slovo „oženit sa“. Oženit sa sa v čínštine vyjadrí slovesom *qu* 娶, v ujugurštine sa používa výraz, ktorý doslova znamená „vziať“ si dievča (v preklade do čínštiny *qu* 取), alebo je tiež možné použiť ujugurské slovo s významom „uchopiť“ (v čínštine mu významom odpovedá sloveso *na* 拿). Dokonca je v ujugurštine možné povedať „kúpiť“ si dievča, čo v čínštine znamená *mai* 买. Vysvetľujúce poznámky tohto typu bývajú často graficky oddelené zátvorkami. Oddelenie naznačuje, že ide len o doplňujúcu informáciu, ktorá má čitateľovi sprístupniť lepšie porozumenie odlišnej kultúry a jazyka.

Wang Meng si ďalej všíma rozdiely medzi ujugurskou a hanskou kultúrou. Napríklad čitateľa upozorňuje, že rozvod je v ujugurskej kultúre oveľa viac tolerovaný ako v oblastiach obývaných hanskými Číňanmi. Napriek tomu, že sa Aliye so svojím prvým manželom rozviedla, nikto ju v miestnej komunite neodsudzoval. (Wang 1984: 36) Dokonca Abdurrahman (Abudulaheman 阿卜杜拉赫曼), prvý manžel Aliye sa rozviedol a oženil toľkokrát, že si to už ani nikto presne nepamätal. (Wang 1984: 65) V poviedke „Najstaršia dcéra“ autorský rozprávač upozorňuje na dôležitú úlohu najstaršej dcéry v ujugurských rodinách. Dievča z veľkej časti preberá úlohu matky a stará sa o mladších súrodencov, má

---

<sup>86</sup> Čiapku, ktorú nosia na hlavách muži sa v ujugurštine označuje ako *doppa* a okrem Ujgurov je jej nosenie typickým zvykom pre Kazašských Tatárov, Uzbekov a Tádžikov.

veľkú zodpovednosť a takmer žiaden čas pre seba. Mladšiemu bratovi musí podľa zvykov preukazovať úctu a vykať mu a vlastnú matku oslovuje ako staršiu sestru (jiejie 姐姐).

Neodmysliteľnou súčasťou života v Yili sú rôzne sviatky. V časti poviedky „Oslnivé pohraničné mestečko“, ktoré nesie názov „Nový rok“ Wang Meng s humorom konštatuje, že cudzinci sa v zime zvyknú sťažovať na návaly snehu, zľadovatené cesty a meškajúce autobusy, ale na druhej strane môžu s obyvateľmi Xinjangu oslavovať Nový rok v podstate až trikrát. Okrem čínskeho Nového roka alebo Sviatkov jari (Chunjie 春节) moslimské menšiny v Yili oslavujú ešte dva sviatky - Rozi Heyt<sup>87</sup> a sviatok Kurban,<sup>88</sup> medzi ktorými je 40 dní odstup. (Wang 1984: 258) Počas všetkých troch sviatkov si ľudia navzájom blahoprajú do nového roku, moslimské etniká prajú nový rok Hanom počas Sviatkov jari a zas naopak.<sup>89</sup> Okrem novoročných zvykov si Wang Meng v poviedke „Nespútané putovanie“ všima i moslimské pohrebné zvyky počas pohrebu chlapca zo susedného domu. (Wang 1984: 232) Wang Meng ako jeden z najtypickejších prvkov ujugurskej kultúry vyzdvihuje spev a tanec. Ujugurským piesňam a odlišným melódiám na severe a juhu Xinjangu sa venuje v krátkej časti poviedky „Oslnivé pohraničné mestečko“ pod názvom „Spev o polnoci“.

V úvode cyklu poviedok *V Yili* autor charakterizuje Ujgurov ako veľmi priateľský národ, ktorého obyvatelia ho prijali ako jedného zo svojich a vďaka ktorým na svoj pobyt v Xinjangu rád spomína. Podľa autora sú Ujguri tiež veľmi slušní, úprimní a pohostinní a sú tými najtrpezlivejšími ľuďmi akých kedy stretol. (Wang 1984: 274) Trpezlivosť zároveň znamená, že sú ochotní dlho čakať. Ak nejaký Ujgur povie, že „hneď príde“ (kuai dao le 快到了), môže to trvať aj dve hodiny či dlhšie. (Wang 1984: 275) Rozprávača zaujala i nesmierna súdržnosť medzi obyvateľmi, keď sa Mumin dozvie, že jeho brat na juhu Xinjangu žije, zrazu sa všetci obyvatelia začali zaujímať o okres *Hejing* 和静, vedeli aké tam je jedlo, či podnebie. Predstavitelia komúny Möminovi dokonca navrhli zaplatiť výdavky na cestu za bratom. (Wang 1984: 139)

---

<sup>87</sup> Je to sviatok konca mesiaca ramadán, arabsky Eid al-Fitr, v čínštine je známy pod pomenovaním *rou zi jie* 肉孜节, prípadne *kai zhai jie* 开斋节. Slávi sa veľkou hostinou po pôstnom mesiaci ramadán.

<sup>88</sup> Viď pozn. č. 81.

<sup>89</sup> Domnievame sa, že Wang Meng sa pri definícii sviatkov zmýlil. Oba sviatky Rozi Heyt i Kurban sa riadia lunárnym kalendárom. Každý solárny rok preto pripadajú na inú dobu a nemusia sa sláviť iba počas zimných mesiacov. Ani jeden zo sviatkov nie je oslavou nového roka, ako Wang Meng tvrdí. Oslavovať neislamské sviatky je pre ortodoxných moslimov haram, preto by sa Sviatky jari, ani iné oslavy nového roka sláviť nemali. Z predislámskych sviatkov si medzi niektorými moslimami v oblasti Xinjangu udržal tradíciu sviatkov perzského nového roka Nowruz (Nuoluqi 诺鲁齐). Je možné, že Wang Meng mal na mysli oslavy tohto sviatku. Počas Sviatkov jari majú majú obyvatelia Xinjangu, podobne ako ostatní obyvatelia ČĽR voľno, preto mohol Wang Meng nadobudnúť mylný dojem, že ide o skutočné oslavy Sviatkov jari.

Wang Meng v oblasti Yili vidí ideálne miesto na život, pokojné, kde človek dokáže znovu získať bezstarostnosť z mladosti. Pokojný život v Yili prirovnáva k predstave „utopického sveta Prameňa broskyňových kvetov“ (shiwai taoyan 世外桃源). Čitateľ si hneď asociuje básnika Tao Yuanminga 陶淵明 (365–427) a jeho obraz ideálneho života v harmónii s prírodou vytvoreného v próze a básni „Prameni broskyňových kvetov“ (Taohuayuan ji 桃花源記).

Napriek obtiažnym časom a situácii sme posledných sedem a pol hodiny strávili spokojne a uvoľnene. A možno presne iba v takom momente a v takej situácii dokážem pocítiť prekvapivú jednoduchosť, pokoj utopického sveta, bezstarostnosť, ktorá akoby dospelého človeka premenila na dieťa.

前后七个半小时，我们度过得是那样惬意和轻松，而且是在那样的年月，我又是那样的处境。也许，只有在那样的年月和那样的处境中，我才能接受那种令人惊异的质朴，那种世外桃源式的安宁，那种几乎使人变成孩子的陶然忘机的清静。(Wang 1984: 161)

Prirovnanie Yili k ideálnemu miestu Wang Meng využíva i v poviedke „Nespútané putovanie“. Je očarený okolitým prostredím s vysokými zasneženými kopcami na obzore a modrou oblohou. Cestou k jazeru Sayram (Sailimuhu 赛里木湖) neďaleko od mesta Yining vidí na hladine jazera odrazy zasnežených kopcov, postupne sa mu začne pred očami zlievať modrá obloha s modrou vodnou hladinou, nevie, či to, čo má pred očami, sú skutočne biele kopce, alebo len odraz na vodnej hladine. Zrazu sa mu začnú prelínať predstavy s realitou. Vidí skutočne Yili, alebo je to rozprávka a Yili v nej je iba jej súčasťou?

Nakoniec už nemôžem rozlíšiť, či tieto na stovky kilometrov vzdialené hory a jazero sú iba odrazom, rozprávkou alebo mýtom. A Yili? Nie je len jednou podobou rozprávky?

最后，我分不清这方圆几百公里的高山湖是不是一个海市，一个传说故事，一个神话。而伊犁呢，便在神话故事的另一面。(Wang 1984: 181)

Tematizáciu pokojného každodenného prežívania rozprávača v ďalekom Xinjiangu predznamenuje už i samotný názov poviedky „Nespútané putovanie“. Oblasť Yili je vzdialená od centra politického diania Číny a autorský rozprávač tu nachádza nerušený pokoj. Okrajové oblasti Xinjiangu boli zasiahnuté politickými kampaňami v menšej miere ako ostatné oblasti, dokonca i Kultúrna revolúcia dorazila do Xinjiangu oveľa neskôr ako do oblastí obývaných predovšetkým Hanmi. Rozprávač preto seba i svojich susedov nazýva „okrajová frakcia Veľkej Kultúrnej revolúcie“ (wenhua da geming de yaoyuan pai 文化大革命的边缘派).

命中的遥远派). O kúsok ďalej opäť prirovnáva pokoj mesta Yining, hlavného mesta Yili, k „utopickému pokoji“ 世外桃源式的宁静 , ktorý bol nakoniec predsa len Kultúrnou revolúciou narušený. (Wang 1984: 184)

Predstava Yili ako ideálneho miesta, kde je človek blízko prírody vyvrcholí v záverečnej poviedke cyklu „Orlie údolie“. Autorský rozprávač sa vydáva aj s niekoľkými kolegami do Orlieho údolia za prácou v lese. Často sa prechádza sám po prírode a je doslova pohltý jej krásou. Napriek tomu, že nikdy na podobnom mieste ešte nebol, počas jednej vychádzky má pocit, že sú mu okolité scenérie známe, akoby sa už niekedy v živote spolu „stretli“, možno v tradičnej čínskej maľbe alebo tangskej básni. A možno krásna krajina prebýva v jeho vnútri, v každom kúsku jeho tela. Chce slobodne skákať, lietať, má pocit, že odjakživa patril prírode.

Je možné, že toto všetko bolo už dávno skryté v hĺbinách nášho vnútra, dávno uschované v každej našej jednej bunke, chromozóme a géne? Možno milióny rokov naše rieky a hory, každý jeden kus našej krásnej vlasti odtlačil svoj odkaz na telo všetkých detí, každý kus vlasti bol už dávno naším príbuzným, dôverným známym, ktorý by nás nikdy neopustil.

也许这一切早已埋藏在我们心的深处，早已贮存在我们的每一个细胞、染色体、遗传基因里？也许千万年来，我们的河山，我们祖国的每一块奇妙的土地早已把她的信息印到了她的每一个儿女身上，这祖国的每一个角落都早已与我们心心相印，处处相知，永不陌生，永不离弃！（Wang 1984: 287）

V závere poviedky sa autor lúči s Orlím údolím slovami, že jedno jeho „ja“, alebo prinajmenšom aspoň jedna časť jeho „ja“ naveky zostane v Orlom údolí. (Wang 1984: 321) Yili sa stáva miestom, kde človek nachádza pokoj v tesnej blízkosti a harmonickom spolunažívaní s prírodou.

V cykle si môžeme všimnúť posun roly rozprávača od „externého pozorovateľa“ v prvých šiestich poviedkach k „hlavnému aktérovi“ v posledných dvoch poviedkach. „Externý pozorovateľ“ sa sústreďuje na vykresľovanie zvykov a postrehov z každodenného života obyvateľov Yili, kdežto v poviedke „Orlie údolie“ sa autorský rozprávač nechá unášať krásami prírodného prostredia Yili a postupne s prostredím splýva. Prírodné prostredie sa mu stáva prostriedkom ako zobrazit' vlastné vnútorné prežívanie. Oblasť Yili sa stáva v predstavách rozprávača ideálnym miestom na život vzdialeného od politických kampaní a v harmonickom spolunažívaní s prírodou.

### 5.2.3.5. Rozprávač

Všetky poviedky sú navzájom prepojené autorským rozprávačom v 1. osobe, ktorý vystupuje v poviedkach zároveň i ako postava. He považuje takéhoto špecifického rozprávača za jednu z najdôležitejších charakteristík poviedkového cyklu *V Yili*. Hovorí o kompozícii „ja (wo 我) + hlavná postava (zhurengong 主人公)“, kde autor nie je súčasťou „vonkajšieho prostredia“ (juwai jingdi 局外境地) ale práve naopak, stáva sa „znalcom“ vnútorného sveta (juneiren 局内人), zapája sa do príbehu a s ďalšími protagonistami „prichádza do vzájomného kontaktu“ (xiangshi xiangchu xiangjiao 相识相处相交). „Ja“ je vlastne samotný autor Wang Meng, ktorý v poviedkach vystupuje ako „starý Wang“ (lao Wang 老王), „brat Wang“ (lao Wang ge 老王哥), „pán Wang“ (Wang xiansheng 王先生). Napriek zjavnému splývaniu autora, rozprávača a hrdinu, v poviedkach občas dochádza k napätiu medzi rozprávačom - postavou a rozprávačom - autorom. (2004: 141) Rozprávač prestane vystupovať ako jedna z postáv *Yili*, prevezme hlas komentátora a vstupuje do rozprávania. Tento rozprávačský hlas narušuje plynulosť rozprávania rôznymi poznámkami a vsuvkami pomocou ktorých je čitateľovi niečo objasňované, či dovysvetľované, alebo je čitateľ upozornený na nejaký dôležitý detail. Rozprávač napríklad čitateľa upozorňuje, že vstupuje do rozprávania nasledovným spôsobom:

Na tomto mieste musím vstúpiť do rozprávania a zaspomínať si na súdruha Konga z Oddelenia výstavby v Yiningu.

这里我需要穿插叙述以下对于伊宁市建局孔同志的怀念. (Wang 1984: 186)

Rozprávačove poznámky majú často majú iba informatívny charakter a obvykle sú graficky oddelené zátvorkami - rozprávač chce čitateľa oboznámiť s odlišnou výslovnosťou slov, snaží sa vysvetliť súvislosť medzi ujugorskými a čínskymi výrazmi a podobne. Informácia v zátvorke je obecné považovaná za nepodstatnú, marginálnu, navyše pôsobí na čitateľa rušivo. Okrem týchto informatívnych poznámok Wang Meng niekedy vkladá do zátvoriek i pomerne dôležité informácie. Ich vloženie do zátvoriek sa, naopak, usiluje upútať pozornosť čitateľa. Napríklad keď sa Mohamed sťažuje, že nemôže pracovať, pretože mal nedávno závažnú operáciu, nikto mu neverí. Z poznámky rozprávača v zátvorke sa ale dozvedáme, že si Mohamed nevymýšľal a hovoril pravdu. (Wang 1984: 9)

Zasahovanie a priame vstupy rozprávača do rozprávania sú typickými znakmi tradičného čínskeho rozprávača, ktorý oslovovaním poslucháča, rétorickými otázkami a inými obratmi neustále pripomína, že ide o skutočné rozprávanie, že on, rozprávač, prehovára k čitateľovi. (Zhao 1995: 47) U Wang Menga by sme prácu s prvkami tradičného čínskeho rozprávača mohli vysvetliť ako snahu o dôveryhodné vykreslenie postáv, ktoré majú predlohu v skutočných ľuďoch. Wang Meng volí realistický štýl, pretože v centre jeho záujmu je dôveryhodne predstaviť čitateľovi prostredie Yili a jeho obyvateľov. Na rozdiel od poviedok, ktoré vznikli o niečo skôr ako cyklus *V Yili*, ktorým kritici spočiatku vyčítali obmedzenú zrozumiteľnosť, sa usiluje poviedky z prostredia Xinjiangu nezaťažovať prostriedkami sťažujúcimi porozumenie textu.

Prerušovanie toku rozprávania rôznymi poznámkami o štýle a technikách písania by sme mohli skôr vnímať ako prvok, ktorý cyklus poviedok o Xinjiangu prepojuje s Wang Mengovou experimentálnou tvorbou. Ako autor, ktorý sa na prelome 70. a 80. rokov preslávil poviedkami s využitím experimentálnych prvkov, vo svojej neskoršej tvorbe stále v rôznej miere s literárnymi technikami experimentuje. V poviedkovom cykle *V Yili* sú modernistické prvky prítomné vo forme vstupoch rozprávača, predovšetkým tých, ktoré uvádzajú krátku úvahu o tvorivom literárnom procese.

Príkladom úvah o literárnej tvorbe je i pomerne dlhá úvodná pasáž z poviedky „Ó Mohamed Ahmed“. Jej súčasťou je úvaha o výbere vhodného názvu poviedky. Autor sa zamýšľa nad poslednými trendmi v literatúre a kladie si otázku, či sú dlhé názvy diel len dobovou záležitosťou, alebo sú skutočne originálne. Vysvetľuje, že sa názov poviedky nakoniec rozhodol skrátiť len na meno hlavného hrdinu uvedeného citoslovcom „ó“, aby Mohamedovi vyjadril svoj rešpekt a obdiv. (Wang 1984: 1) V poviedke „Hlinený dom s otvoreným dvorom“ komentátor preruší rozprávanie vysvetľovaním, aké bolo ťažké začať písať o Möminovi a Ayimhan. Napriek tomu, akí mu boli obaja blízki, nez dali sa mu byť ničím dostatočne zvláštni, či výnimoční. Možno na prvý pohľad úplne obyčajné postavy sú ešte zaujímavejším literárnym námetom ako neobvyklí či výnimoční hrdinovia.

Rozprávačovým komentárom na tému literárnej tvorby je i nasledujúca poznámka o mene kocúra, ktorej súčasťou je odkaz na techniku „prúdu vedomia“. Je zaujímavé všimnúť si, že Wang Meng hovorí o zaslepení „prúdom vedomia“, jeho poznámka o prepojení mena kocúra s literárnym hrdinom z Dickensovho románu pod vplyvom „prúdu vedomia“ má ironický podtón. Poznámka „a to vôbec nie je dobré“ tiež vyznieva ironicky, je možné, že

Wang Meng reaguje na kritické hlasy, ktoré sa vzniesli po vydaní jeho experimentálnych poviedok. Poviedkam bola vtedy vyčítaná predovšetkým nezrozumiteľnosť, chýbajúca zápleтка a pod.

Avšak pán Shenka (Nemôžem ho už viac oslovovať ako „slečna“. Jeho meno mi často pripomína postavu Pickwicka z Dickensovho románu<sup>90</sup>, ktorý ani náhodou nie je slečnou. Pickwick je gentleman žijúci v chaotických časoch. Prepojil som si pána Shenka s Pickwickom, pretože som bol zaslepený „prúdom vedomia“ a to vôbec nie je dobré.) preletí ponad stenu a všetko, čo má zjesť, zje do poslednej omrvinky.

但是什卡先生 (我终于不能再称它为"小姐"了. 从它的名字我还常常想到狄更斯的匹克威克, 当然就更不是小姐. 匹克威克是一伪浊世君子, 我把他与匹什卡克联系起来, 只是由于"意识流"的盲目性, 并无不够) 竟能飞檐走避, 把该吃的都吃掉. (Wang 1984: 253)

Ďalším špecifickým rysom Wang Mengovho rozprávača je jeho snaha manipulovať s informáciami. O osude postáv v prvých šiestich poviedkach cyklu sa čitateľ dozvedá prostredníctvom útržkových informácií, ktoré rozprávač získava z viacerých zdrojov – postavy poznáva nielen pri osobných stretnutiach, ale tiež sprostredkované prostredníctvom informácií poskytnutých inými postavami. Rozprávač v prvej osobe v poviedkovom cykle *V Yili* nie je teda vševedúcim rozprávačom, ale ide o tzv. rozprávača – „očitého svedka“, ktorý podľa Scholesa býva pozorovateľom a protagonistom zároveň. Rozprávač sa môže uspokojiť s tým, čo videl, môže tiež informácie zisťovať ako „histor“, prípadne ich doplniť niečím, čo si vymyslí. Postava rozprávača sa môže dematerializovať a stať sa vševedúcim a zároveň objektívnym, ale súčasne môže byť i nespoľahlivý a zadržiavať informácie. Udalosti môže rozprávať bezprostredne potom, čo sa odohrali, ale i s odstupom času. (2002: 259) V poviedkovom cykle *V Yili* ide o rozprávača nespoľahlivého, ktorý z rôznych útržkových informácií skladá životné osud postáv. Nespoľahlivosť rozprávača núti čitateľa logicky uvažovať, keď sa snaží poskladať útržky životného osudu hlavnej postavy a doplniť, čo mu rozprávač zamlčal, alebo nedokázal ako „histor“ zistiť.

V poviedke „Ó, Mohammed Ahmed“ pozorujeme striedanie polôh medzi objektívnou a subjektívnou povahou rozprávača. Autobiografický rozprávač sa snaží podať čo najobjektívnejší obraz Mohameda, na posilnenie presvedčivosti dokladá „objektívne“ fakty, ako sú napríklad výpovede svedkov, či záznam z Mohamedovho spisu. Na posúdenie toho, či

---

<sup>90</sup> Humoristický román *Pamäti Klubu Pickwickovcov* (1836) je prvým románom Charlesa Dickensa (1812 - 1870). Hlavnou postavou je Samuel Pickwick, predseda klubu, román sa skladá z jednotlivých voľne prepojených príhod, ktoré boli postupne vydávané časopisecky.



Mohamed je, alebo nie je transsexuál, sa rozprávač snaží zistiť názor viacerých ľudí, rozpráva sa o Mohamedovi s antropológom a váženým moslimom v Yili a pod. (Wang 1984: 12) Avšak postupne ako sa s Mohamedom zbližuje, rozprávač stráca svoj odstup a jeho pohľad na Mohameda sa subjektivizuje. Keď na začiatku poviedky Mohameda zvolia za predsedu ženského spolku, rozprávač sa spolu s ostatnými smeje. Neskôr, keď obyvatelia Yili neustále Mohameda pozývajú na svadby a zábavy, aby sa mohli baviť na jeho zženštilom tanci, považuje to za nemiestne a bezcitné a s Mohamedom súcitiť.

Rozprávač často zadržuje informácie a tie, ktoré prezentuje ako objektívne, následne relativizuje. V poviedke „Láska dievčaťa Amile“ sa všetci obyvatelia Yili zhodujú na tom, že Amile si za svoj nešťastný osud môže sama, pretože opustila svoju rodnú dedinu a najbližšiu rodinu. Správnosť tohto súdu potvrdzuje jej zostarnutý vzhlľad a smutný pohľad. Rozprávač sa spočiatku prikláňa k názoru obyvateľov Yili, na konci ale pripúšťa, že možno to bolo celé inak, že Amile skutočne svoju lásku našla a je šťastná. Kvôli láske sa vzdala rodiny a blízkych a zaplatila tak príliš veľkú cenu na to, aby mohla nakoniec byť so svojim manželom šťastná. Obyvatelia Yili zo závesti šíria, že Amile nie je šťastná a v rodine svojho manžela len trpí. (Wang 1984: 176)

Názor väčšiny kontrastuje s názorom individualizovaného autorského rozprávača. Zdá sa, že rozprávač má paradoxne väčší nadhľad ako miestni obyvatelia. Je to vďaka tomu, že zostáva nezainteresovaným pozorovateľom, ktorý sa nikdy úplne nestáva členom komunity. Z odstupu pozoruje a racionálne hodnotí situáciu. Nie je pod vplyvom miestnych tradícií ako miestni obyvatelia, ktorí napríklad veria i tomu, že Amile zostarla, pretože bola vystavená silným vetrom, ktoré sužujú obyvateľov susednej komúny.

Ako sme si už povšimli na inom mieste práce, v prvých šiestich poviedkach rozprávač zastáva prevažne úlohu pozorovateľa a sprostredkovateľa životného príbehu hlavnej postavy. V posledných troch poviedkach a predovšetkým v poviedke „Orlie údolie“ rozprávač na pozadí rôznych spomienok na život v Yili vykresľuje predovšetkým svoj vlastný svet a vnútorné prežívanie. Rozprávač sa výrazne subjektivizuje a Wang Meng využíva experimentálne techniky podobné tým, ktoré sme si predstavili v predošlej kapitole. Ide hlavne o vnútorný monológ a o časovú montáž. V poviedke „Orlie údolie“ - podobne ako v experimentálnych poviedkach „Sny o mori“ a „Motýľ“ - pracuje s motívom sna a prelínania sna so skutočnosťou. (Wang 1984: 283)

Hneď v úvode sa autor priamo prihovára Orliemu údoliu, personifikuje ho a oslovuje ho. Úvodná pasáž nám môže pripomínať rozhovor hrdinu s morom z poviedky „Sny o mori“, kde je more personifikované a hrdina ho oslovuje v druhej osobe.

Dnes som si zas na teba spomenul, znovu som sa s tebou stretol, vôbec som na teba nezabudol.

如今，我又想起了你，我又重新与你聚首，我并没有把你忘记。(Wang 1984: 268)

Nasledujúca pasáž z poviedky „Orlie údolie“ je príkladom priameho vnútorného monológu v 1.osobe. Prúd myšlienok hlavného hrdinu je posilnený ďalšími prostriedkami ako sú opakovania slov a výrazov, nedokončené výpovede a zvolacie vety.

Ustúpil som dozadu jeden krok. Zatočila sa mi hlava. Orol znovu pomaly zamával krídlami. Predstavujem si, že rozprestriem krídla ako orol, nepoletím hore, ale poletím dolu k horskému prameňu, poletím k skalám, medzi kríky, premením sa na kvet, na malý strom, na zrnko piesku... Ak by som nevedel lietať, skočil by som! Už vidím svoje vlastné telo, ako sa odvážne vrhám dolu a plachťím vzduchom.

我向后退了一步。我晕眩。山鹰又缓缓地扇动它的翅膀。我真想像鹰一样地展翅飞起不是向上飞，而是向下飞到山涧里，飞到众石之中，飞到灌木丛里，变一朵水花，变一株小树，变一粒沙..... 如果不会飞，我就跳下去！我已经看到了那奋然跳起、飘然下落的我自己的身影。(Wang 1984: 287)

Zaujímavé je všimnúť si, že reťazovité radenie synonym a synonymických výrazov, ktoré niektorí kritici považujú za zobrazenie voľných asociácií a za jeden z dôležitých znakov Wang Mengovho „prúdu vedomia“, spisovateľ využíva pomerne často vo všetkých poviedkach skúmaného cyklu. S týmto postupom sa stretávame predovšetkým pri opise prírodného prostredia Yili, či každodenného života jeho obyvateľov. Podobne, ako sme si ukázali na príklade poviedky „Rozmanité farby života“, nejde o spojenia, ktoré by evokovali „nelogické“, asociatívne myslenie, ale skôr o spojenia vyznačujúce sa premyslenou výstavbou. V týchto pasážach autor vychádza z presného pozorovania a realitu okolo seba opisuje a zachytáva v čo najväčšej komplexnosti.

Dobrý deň, Orlie údolie. Dobrý deň sneh, stromy, hory, oblaky, údolie, skaly a práve zapadajúce, ale o to žiarivejšie slnko.

你好，鹰谷。你好，雪，树，山，云，涧，石头，还有正在落山却变得更加金碧辉煌的太阳。(Wang 1984: 278)

Poviedka „Orlie údolie“ uzatvára poviedkový celok subjektivizovaným pohľadom rozprávača na Xinjiang. V poviedkovom cykle *V Yili* sa pôvodne objektívny rozprávač definitívne mení na subjektivizovaného rozprávača, ktorý nám podáva vlastný obraz Xinjangu na pozadí svojho vnútorného prežívania.

### 5.3. Záver

V tejto kapitole sme sa snažili ukázať, že jednotlivé poviedky vytvárajú celok, významotvorne prepojený radou statických a dynamických motívov. Okrem formálnych náležitostí posilňujúcich súdržnosť cyklu, ako je predslov a doslov, podobnosti výstavby jednotlivých poviedok, či postáv vyskytujúcich sa vo viacerých poviedkach zároveň, sme upozornili i na motívy, ako plynutie času, odchody a návraty, či osamotenosť protagonistov, ktoré svojím výskytom naprieč jednotlivými poviedkami budujú štruktúrnú jednotu poviedkového cyklu.

Prostredie Xinjangu je jedným z výrazných prvkov dodávajúcich cyklu súdržnosť. Podľa vlastných slov Wang Menga sa autor v poviedkovom cykle *v Yili* snažil predovšetkým o verné zobrazenie Xinjangu a jeho obyvateľov. Čitateľa upozorňuje na kultúrne zaujímavosti a odlišnosti medzi hanskou a nehanskou kultúrou. Ujgurov vykresľuje ako priateľský a pohostinný národ, všima si ich výrečnosť a trpezlivosť, záľubu v tanci a speve. O pokuse podať presvedčivý obraz života Ujgurov svedčí i výber hlavných hrdinov v jednotlivých poviedkach. Hlavných hrdinov neidealizuje, práve naopak. Sú to postavy na okraji spoločnosti, osamelí, nenachádzajú v komunite porozumenie a do *Yili* sa často iba prísťahovali. Môžeme si tu všimnúť podobnosť hlavných hrdinov so samotným autorským rozprávačom. V novom a neznámom prostredí odlišných zvykov a tradícií, odlišného jazyka a kultúry sa spočiatku mohol cítiť osamelo, ako cudzinec, podobne ako hlavné postavy poviedok. Realistické zobrazenie sveta by preto mohlo byť plodom stretnutia spisovateľa s novým prostredím.

V poviedkovom cykle dochádza k istému napätiu medzi pokusom o objektívne predstavenie Xinjangu v prvých poviedkach a subjektívnym vnímaním rozprávača v posledných poviedkach cyklu. Subjektívne nahliadanie na svet nastupuje potom, ako spisovateľ novému prostrediu porozumie a stane sa pre neho prirodzené. Autorský rozprávač

následne vyzdvihuje pokoj vidieckeho života v prostredí Yili a považuje ho za ideálne miesto na život, kde jeho obyvatelia žijú v harmónii s prírodou a ktoré je vzdialené od politických kampaní prebiehajúcich v ostatných častiach Číny. Postupne sa v poviedkovom cykle presúvame z dedinského prostredia v prvých poviedkach medzi prírodné scenérie, na pozadí ktorých autorský rozprávač prežíva splynutie s prírodou v Orlom údolí. S týmto presunom od záujmu o život Ujgurov k záujmu o prežívanie samotného rozprávača súvisí i odklon od objektívneho realistického zobrazovania sveta a príklon k subjektivizácii.

Okrem napätia medzi objektívnym a subjektívnym vyznením cyklu je v cykle prítomné i napätie medzi tradičnými literárnymi technikami a modernistickými experimentami. Môžeme si ho všimnúť i v podobe vstupov rozprávača do poviedky. Niektoré vstupy rozprávača pôsobia ako prvky tradičného čínskeho rozprávača, iné, predovšetkým komentáre rozprávača o povahe literárnej tvorby, vyznievajú ako ďalšie príklady experimentálnych techník. Na zobrazenie vnútorného sveta autorského rozprávača Wang Meng využíva podobné experimentálne techniky ako používal vo svojich poviedkach vznikajúcich po roku 1978 a ktorými sa preslávil ako autor experimentujúci s naratívnu technikou „prúdu vedomia“.

## 6. Esejistická tvorba s tematikou Xinjangu

Wang Mengove eseje inšpirované prostredím Xinjangu budeme čítať ako prípad „osobných esejí“ a v nasledujúcej analýze sa budeme sústreďovať na rysy, ktoré dokladajú prítomnosť „osobnej“ kvality esejí. Osobná esej je formou individuálnej výpovede autora, poskytuje nám obraz o vnútornom svete autora a jeho pohľade na svet. Jedným z najcharakteristickejších znakov osobnej eseji je podľa Phillipa Lopateho jej intímny rozmer. (1995: xxiii) Zdá sa akoby nám autor všetko šepkal priamo do ucha a zdôveroval sa tak so svojimi myšlienkami, spomienkami, túžbami, ale i nespokojnosťou a vrtochmi. Podľa Woslara, je esej najvhodnejšou formou subjektívneho vyjadrenia, dokonca vhodnejšou ako poézia, ktorá je zviazaná obsahovými a formálnymi obmedzeniami. (2000: 13) Charakteristiky osobnej eseje vykazujú Wang Mengove eseje zo zbierky *Zabudnutý pôvab - zbierka Wang Mengových esejí a príležitostných zápiskov* (Wangque de meili – Wang Meng sanwen suibi ji 忘却的魅力 - 王蒙散文随笔集), v ktorej úvode hovorí o tom, že esej stelesňuje „túžbu po slobode“, je slobodným vyjadrením myšlienok a má spomienkovú hodnotu. (2005: 1)

Wang Meng sa v esejách vyjadruje k rôznym aspektom svojho života v Xinjangu. Je očarený krásou ujugurských piesní a melodickosťou ujugurštiny, všíma si, ako neskoro prichádza do severného Xinjangu jar, koľko hodín Ujguri strávia cestovaním v autobusoch a podobne. V esejách zoznamuje čitateľa so špecifickými charakteristikami ujugurskej kultúry, či rozdielmi medzi hanskou a ujugurskou kultúrou, ale zároveň sa v nich odzrkadľuje Wang Mengov pohľad na svet a jeho vnútorné prežívanie. Väčšinu esejí napísal Wang Meng až po svojom odchode zo Xinjangu, z tohto pohľadu teda patria skôr do kategórie spomienkových esejí. Časový a priestorový odstup od prežívanej skutočnosti mohol autorovi pomôcť i v tom, aby mali eseje výraznejší podiel reflexie a menší podiel faktografického záznamu.

### 6.1. Eseje o ujugurských piesňach a jazyku

Wang Meng je známy svojou vášňou pre hudbu a piesne. Inšpirácia hudbou sa odzrkadľuje i v poviedkovej i esejistickej tvorbe. Hudba je prítomná buď priamo - hrdinovia poviedok radi počúvajú hudbu, leitmotív hudby sa nesie celými poviedkami „Jarné hlasy“ a

„Hlasy piesní“, alebo nepriamo – inšpirovala Wang Menga k výraznej muzikálnosti a rytmu v dielach. (2005: 101)

Po príchode do Xinjiangu Wang Mengovi učarovala melodickosť ujugurských piesní a ujugurského jazyka. S čitateľmi sa o svoje dojmy delí prostredníctvom esejí „Piesne Xinjiangu“ (Xinjiangde ge 新疆的歌), „Môj druhý jazyk“ (Wode ling yi ge shetou 我的另一个舌头) a „Hlas srdca“ (Xinsheng 心声). Esej „Piesne Xinjiangu“ sa skladá z dvoch kratších esejí inšpirovaných názvom ujugurských piesní „Čierne oči“ (Heiheide yanjing 黑黑的眼睛) zo severného Xinjiangu a „Anargul“ (Anuo'erguli 阿娜尔姑丽) z južného Xinjiangu.

Podobne ako v prípade poviedok, Wang Meng predpokladá, že čitateľovi je prostredie Xinjiangu neznáme. Preto v úvode esejí najskôr predstavuje špecifiká piesní severného a južného Xinjiangu. Piesne na severnom Xinjiangu (v oblasti Yili) sú pomalé, ťahavé, akoby nemali začiatok, ani koniec. Človek má pocit, že pieseň si ho úplne „podmaní“ (xianluo 陷落) a „omámi“ ho (chizui 痴醉). (Wang 2011: 185) Piesne južného Xinjiangu sú oveľa rytmickejšie, akoby človek kráčal po piesku púšte Gobi ťažkým krokom na svojej ďalekej a namáhavej ceste. Všade navôkol je prázdno, na vzdialených kopcoch sa ligoce sneh, suché haluze sa chvejú vo vetre a počuť len pevný a zároveň rozcitlivený hlas pocestného. (Wang 2011: 186) Podobne i v esejách o ujugurskom jazyku najskôr v krátkosti predstavuje ujugurštinu ako aglutinačný jazyk turkickej jazykovej skupiny spolu s jej špecifikami. Esejista považuje Ujugurštinu za náročný jazyk na štúdium, pretože má veľmi širokú slovnú zásobu a z fonetického hľadiska má hlásky, ktoré čínština nemá.

Ďalej eseje pokračujú v oveľa osobnejšom tóne, pretože esejista sa čitateľovi zdôveruje, čo pre neho piesne a jazyk znamenajú. Ujugurské piesne vyjadrujú povahu ujugurského národa. Esejista uvádza, že dušou ujugurských piesní je podľa ujugurského poeta Alishera Nawvoiya (Ailixi'er Nawa'yi 艾里西尔·纳瓦依 1441 - 1501) melanchólia (youyu 忧郁). Wang Meng súhlasí a snaží sa prísť na to, odkiaľ sa pocit melanchólie v dušiach Ujugurov berie. V nasledujúcej ukážke sa esejista ujugurskej duši prihovára slovami:

Prečo si taká melancholická? Je to suchou púšťou Gobi? Alebo oázami, ktoré osviežia tvoje srdce? Je to tým, že na nekonečných cestách sa ťažko šíria správy? Veď tvoj dobrý kôň a tvoja trpezlivosť uľahčujú vzájomnú komunikáciu. Alebo je to preto, že nedostávaš odpoveď od svojho milého a nenachádzaš spriaznenú dušu? Tvoja pieseň, tvoj tanec, tvoja záľuba v alkohole - máš ich koľko sa ti len žiada. Tvoj humor akoby ani nebol z tohto sveta.

你为什么那么忧郁？由于干旱的戈壁沙漠吗？你的绿洲滋润着心田。由于道路遥远音信难传吗？你的好马和你的耐性使你们的交往并不困难。由于得不到心上人的呼应、得不到知音吗？你的歌、你的舞、你的饮酒又是那样的酣畅淋漓。而你的幽默更是超凡入圣。(Wang 2011: 185)

V citovanej pasáži by sme oslovenie v druhej osobe mohli interpretovať nielen ako prihováranie sa esejistu k piesňam, ale i ako sebeoslovenie esejistu. Esezista prehovára k sebe a pýta sa sám seba, odkiaľ sa berie jeho pocit melanchólie. Sebeoslovenia esejistu sú jedným z hlavných znakov výrazne prispievajúcimi k „osobnej“ kvalite esejí.

Piesne sú ďalej pre Wang Menga symbolom „slobody“ (ziyou 自由) a „otvorenosti“ (kaifang 开放). Ich prostredníctvom je možné vyjadriť bolesť a trápenie a vystavať si akúsi ochrannú stenu pred útlakom a ťažkosťami. Možno práve v ťažkých dobách politických kampaní v Číne videl Wang Meng v piesni prostriedok ako slobodne vyjadriť svoje emócie a trápenia sužujúce dušu človeka.

V závere eseje „Piesne Xinjangu“ esejista so smútkom a ľútosťou konštatuje, že i keď má blízko k hudbe, rád spieva a vždy sa chcel naučiť spievať svoju najobľúbenejšiu pieseň „Čierne oči“. Keď sa ju pokúšal spievať, nikdy neznela tak, ako keď ju spievajú Ujguri. Esezista sa ďalej zdôveruje, že pieseň „Čierne oči“ je pre neho stelesnením Yili a zosobňuje melanchóliu, ktorú pociťuje pri spomienkach na svoj život v Yili. Wang Mengovo opakované zdôrazňovanie, že sa nikdy nenaučil spievať pieseň „Čierne oči“, ale dokonale ju pozná a má ju rád, by bolo možné čítať ako esejistovu nepriamu výpoveď o nemožnosti úplne splynúť s ujgurským prostredím. Zdá sa, že Wang Meng sa nikdy nestal úplnou súčasťou ujgurskej komunity, napriek tomu, že sa naučil ujgurský jazyk, dôverne poznal ujgurskú kultúru a zvyky a medzi Ujgurmi si našiel mnoho priateľov.

Wang Meng s podobným motívom piesní pracuje ešte v poviedke „Hlas piesní“ (Gesheng 歌声). Poviedka síce zobrazuje prostredie Xinjangu, nie je však súčasťou poviedkového cyklu *V Yili*. Bola vydaná v roku 1979, v rovnakom roku ako i poviedka „Rozmanité farby života“, nebýva však zaraďovaná do skupiny poviedok, v ktorých Wang Meng experimentuje s naratívnu technikou „prúdu vedomia“. (He 2004: 86) He si všima, ako Wang Meng v tejto poviedke pracuje s „emocionalitou“ (shuqing 抒情性) a „muzikálnosťou“ (yinyuexing 音乐性). (He 2004: 86) Dej poviedky tvoria jednotlivé stretnutia rozprávača s hlavným protagonistom, ktorý má krásny hlas. Rozprávač je dojatý

a točí sa mu zo spevu hlava. Spev je pre Ujgurov soľ života, malé deti skôr, ako vedia rozprávať, sa naučia spievať a skôr ako sa naučia chodiť, vedia tancovať.

Podobne ako v eseji „Piesne Xinjiangu“, Wang Meng v poviedke „Hlas piesní“ poukazuje na to, že pieseň je najvhodnejším spôsobom ako vyjadriť pocity, či trápenia jednotlivcov, ale i osud celého národa. V poslednej časti poviedky opisuje, čo sa stalo v Xinjiangu potom, ako bolo za Kultúrnej revolúcie zakázané spievať piesne. Na zničenie „duše“ (xinling 心灵) Ujgurov, bolo najskôr potrebné zničiť „hlas piesní“ (gesheng 歌声). (Wang 2011: 178) Život Ujgurov bez piesní je ako jedlo, do ktorého sme zabudli dať soľ, stratil všetku radosť a potešenie. Napriek zákazu spevu, piesne z ujgurskej kultúry nikdy nevymizli. V závere poviedky sa rozprávač nedozvedá nič o osude hlavného protagonistu nevie, či sa stratil alebo zomrel, jeho piesne však zostávajú medzi Ujgurmi stále živé. Ujguri zvyknú svojim deťom dať meno podľa ľudí, ktorých si vážia a majú ich radi. Preto novorodeniatko v ujgurskej komunite pomenovali po hlavnom protagonistovi poviedky, aby jeho spev nikdy nezanikol.

Podobne ako melodickosť piesní Wang Menga zaujala i melodickosť ujgurštiny, ktorú prirovnáva k „plynúcej rieke“ (liushui 流水). Pred tým, ako začal rozumieť ujgurštine, Wang Meng spomína ako rád počúval rozhovory Ujgurov, ktoré mu pripomínali hudobný koncert.

Jazyk nie je podľa Wang Menga len dorozumievacím prostriedkom, ale má oveľa väčší význam, stelesňuje celú kultúru, žijúce spoločenstvo ľudí a má „pretrvávajúce kúzlo“ (yunwei 韵味). Nový jazyk otvoril Wang Mengovi dvere do nového sveta. Vďaka svojej znalosti ujgurštiny má Wang Meng nielen o jeden „jazyk“ viac, ale i o jedno „ucho“ viac, pretože môže počúvať rozhovory a piesne v inom jazyku, o jedny „oči“ viac, pretože dokáže čítať ujgursky písanú literatúru, o jednu „hlavu“ a „srdce“ viac, pretože získal nové vedomosti, skúsenosti a priateľstvá.

## **6.2. Eseje inšpirované každodenným životom v Xinjiangu**

V esejách „Aprílové blato“ (Siyue de nining 四月的泥泞, 1991) a „Na ceste“ (Zai gonglushang 在公路上, 1993) sa Wang Meng delí s čitateľom o postrehy zo svojho každodenného života v Xinjiangu.



Jar do Xinjiagu prichádza oveľa neskôr ako bol zvyknutý, keď žil v Pekingu. Začína opisom zimy, kedy sú mestá na severu Xinjiangu pokryté vrstvami snehu. Všíma si koľaje áut na ceste, ktoré sa navzájom prekrývajú. Pripomínajú mu komplikovaný ľudský život, ktorý len ťažko opúšťa staré koľaje. Na konci marca sa začne topiť sneh a postupne sa premieňať na blato. V apríli už po snehu nie je ani stopy a všade navôkol je len blato. Wang Meng neveril vlastným očiam, že pod nánosmi blata sa skutočne skrýva asfalt.

Wang Meng v tejto poviedke pracuje s motívom ročných období, ktoré symbolizujú jednotlivé fázy meniacej sa spoločnosti. Prechod zo zimy do jari nie je ľahký a prechádza fázou, kedy sú všetky cesty pokryté vrstvou blata. Ako sme už spomínali, motív jari sa vo Wang Mengovej poviedkovej tvorbe objavuje viackrát, najvýraznejšie napríklad v poviedke „Hlasy jari“. S jarou prichádza nová nádej na zmenu. Zmena však nie je vždy ľahká a jasná, presne tak, ako sa sneh postupne topí a mení sa najskôr na špinavé nánosy blata. Niekedy si človek ani nevie predstaviť, že blato raz úplne zmizne z cesty. Ako ale Wang Meng poznamenáva, bez poriadneho blata by sme jar v Xinjiagu nemohli považovať za poriadnu jar.

V eseji „Na ceste“ sa Wang Meng vracia k motívu cesty a putovania, s ktorými pracoval napríklad i v poviedkach „Rozmanité farby života“, či „Oči noci“. V eseji si spomína na nekonečné hodiny v autobuse na ceste medzi jednotlivými mestami v Xinjiangu. Opisuje príhodu, ako raz šofér autobusu od únavy nemohol pokračovať v ceste, odstavil autobus na kraj cesty a spolucestujúci si ľahli do tieňa pod autobus a spali. Opisuje prírodné krásy na ceste medzi Urumči a Yili, ktorou prešiel mnohokrát a všetky scenérie dôverne pozná.

Cesta autobusom v tejto eseji, podobne ako cesta Qianliho sprevádzaného svojím koňom v poviedke „Rozmanité farby života“ symbolizuje cestu životom. Wang Meng na záver eseje hovorí, že počas putovania sa človek veľa nového naučí a že spoločný cieľ vedie ľudí k tomu, aby si navzájom pomáhali. Vieme, že keď sme na ceste, že je pred nami presný cieľ, ktorý nás poháňa dopredu a ku ktorému smerujeme. Bez ohľadu na to, aká je cesta pomalá a namáhavá, cieľ nikdy nie je ďaleko.

### **6.3. Eseje o opätovných návratoch do Xinjiangu**

Wang Meng opustil Xinjiang v roku 1979 a vrátil sa do Pekingu. Do Xinjiangu sa však potom ešte niekoľkokrát vrátil na krátke návštevy. Krátke pobyty ho inšpirovali k napísaniu

spomienkových esejí s názvom „Cesta do rodného miesta“ a eseje „Opätovné stretnutie s Yili“ (You jian Yili 又见伊犁, 1991). Esej „Cesta do rodného miesta“ je zároveň predslovom poviedkového cyklu *V Yili*. V oboch esejách Wang Meng opisuje svoje pocity počas návratu, a zo stretnutí so starými známymi. S nostalgiou spomína na svoj život v Xinjiangu a všima si početné zmeny, ktoré sa počas jeho neprítomnosti v Yili udiali.

Hneď po príchode do komúny Bayandai sa prihovára topoľu, ktorý sám kedysi v komúne zasadil. Topoľ oslovuje v druhej osobe ako svojho dôverného priateľa. Topoľ sa z malého semiačka premenil na vysoký strom, čo spisovateľovi pripomína rýchly beh času a zmeny, ktoré sa za jeho neprítomnosti v komúne udiali.

Ó, vysoký topole, si tým malým semiačkom, ktoré som zasadil v roku 1968? Bol si vtedy ešte malý, pokrivený, iba s niekoľkými osamelými lístkami, tvoj život bol neustále vystavený ohrozeniu dobytky a koní a veľkých áut s vysokými kolesami.

高高的杨树啊，你就是我们在一九六八年的时候栽下的小树苗吗，那时候你幼小，歪斜，长着孤零零的几片叶子，牛羊驴马，大车高轮，时时在威胁着你的生存。(Wang 1984: 1)

Esejista sa topoľu pýta, či si ešte na starého Wang Menga pamätá. Emocionálne podfarbenie výpovede dokladá i sebeoslovenie esejistu, ktorý sa oslovuje ako „okuliarnik z Bayandai“.

Možno vieš, že dnes večer v noci k tebe príde zďaleka jeden okuliarnik z Bayandai - Pekinčan, aby ťa pozdravil a vylial ti svoje srdce.

你可知道今天夜晚，有一个戴眼睛的巴彦岱 - 北京人万里忍迢迢回到你的身边，向你问好，与你谈心。(Wang 1984: 1)

Značnú časť oboch esejí tvoria dojmy zo stretnutí so starými známymi a priateľmi. Esejistu zaplaví pocit nostalgie a smútku, pretože niektorí obyvatelia už nie sú medzi živými. Jeho život sa po odchode z Yili zmenil a spoločných tém na rozhovory s obyvateľmi Yili má stále menej a menej. Má však pocit, že obyvatelia Yili ho stále dobre poznajú a rozumejú si navzájom i bez slov. Spomína si ako mu jeho domáca varievala čaj, na rozhovory so starým Möminom, na to, ako sa s pomocou obyvateľov komúny učil ujgurštinu. Nespomína si len na príjemné zážitky z doby, kedy žil v Xinjiangu, ale i na niektoré temné stránky, ako napríklad kampaň „jeden úder a tri protiútoky“ (yidasanfan 一打三反, 1969 - 1970) namierenú hlavne proti korupcii a plytvaniu, kedy bola atmosféra v komúne naplnená strachom.

Wang Meng má pocit akoby Yili nikdy neopustil. Ak by ho aj chcel opustiť, nikdy by to nedokázal. Yili sa stalo jeho večnou túžbou, útechou, večným zrkadlom a večnou piesňou. Esej „Opätovné stretnutie s Yili“ zakončuje smutným povzdychom, že sa nikdy nenaučil spievať svoju obľúbenú ujugurskú pieseň „Čierne oči“. Tento motív využil i v eseji „Ujugurské piesne“, ktorú sme spomenuli vyššie.

#### **6.4. Spomienkové eseje na ujugurských básnikov**

Obe eseje sú venované spomienke na významných ujugurských básnikov. Esej „Kelimu Huojia žiariaci šťastím“ (Manmianchufeng de Kelimu Huojia 满面春风的克里木·霍加, 1988) je venovaná básnikovi a prekladateľovi Kerim Khoja. V druhej eseji s názvom „Nárek nad starým Tie“ (Ku lao Tie 哭老铁, 1989) si spomína na práve zomrelého básnika Teyifjana Aliyeva. Esejista v prvej časti esejí najskôr predstavuje oboch básnikov ako významné osobnosti kultúrneho života v Xinjiangu, v závere eseje vyvrcholia úvahou nad osudmi literátov Wang Mengovej generácie.

Prostredníctvom osudov básnikov Wang Meng poukazuje i na obmedzenie slobody tvorby v literatúre. Básnik Kerim Khoja bol počas Kultúrnej revolúcie kritizovaný za báseň „Biele labute odleteli“ (Bai tian'e feiqu le 白天鹅飞去了). Kritici sa pýtali: „Kam by odleteli? Vari opustili vlast' a odleteli do nepriateľskej krajiny?“ (Wang 2011: 170) Napriek tvrdému osudu bol Kerim Khoja vždy veselý a plný humoru. Keď hovoril o sebe, používal pejoratívne dobové nálepky ako „previnenie“ (zuixing 罪行), „hnusák“ (chou'e mianmu 丑恶面目), „smradľavý intelektuál“ (chou zhishi fenzi 臭知识分子) a podobne, ale ani vtedy mu nezmizol úsmev z tváre. Kerim Khoja mal neuveriteľnú schopnosť vyrovnat' sa s akoukoľvek životnou situáciou. Po páde Bandy štyroch mohol znovu tvoriť a úprimným hlasom spievať o „jari v novej dobe“ (xin shidai de chuntian 新时代的春天), nie však na dlho, pretože v roku 1988 náhle umiera.

Básnik Teyifjan Aliyev je prvým z ujugurských básnikov, ktorého Wang Meng spoznal. Okrem ujugurštiny ovládal výborne čínštinu, arabčinu a dorozumel sa po rusky. I jeho básne sa stali predmetom kritiky počas rôznych kampaní. Wang Meng ho s dávkou irónie nazýva výborným „účastníkom kampaní“, používa výraz, ktorý zároveň znamená

„športovec“ (yundongyuan 运动员). Obdivuhodný zmysel pre humor básnika Teyifjana Aliyeva neopúšťal ani v najťažších chvíľach. Wang Meng sa s ním naposledy stretol v roku 1988, mal akurát po ťažkej operácii a napriek tomu, že mal podlomené zdravie, stále vtipkoval.

Záver esejí je pesimistický, pretože Wang Meng smúti nad nečakanou smrťou oboch básnikov. Keď konečne pominula ťažká doba a oni by mohli naplno využiť svoj talent, opúšťajú tento svet. Wang Meng spomína i mená ďalších spisovateľov – kazašského spisovateľa Haosilihan Kuzibayoufua 郝斯力汗·库孜巴尤夫 (1924-1979), ujugurského kritika Pata'erjianga 帕塔尔江 a čínskeho spisovateľa Mo Yingfenga 莫应丰 (1938 - 1989), ktorí zomreli rovnako vo veku 50 rokov. Na záver eseje cituje slová z listu spisovateľa Liu Shaotanga 刘绍棠 (1936 - 1997): „Starší od nás žijú dlhšie, mladší od nás žijú slobodnejšie a my im len závidíme...“ (比我们老的活得寿长, 比我们小的活得自在, 羡慕人也……). (Wang 2011: 172) Esej je povzdychom nad Wang Mengovou generáciou spisovateľov, ktorá prežila kampane 50. rokov a počas Kultúrnej revolúcie boli mnohí poslaní na prevýchovu prácou na vidiek. Wang Meng začal opäť naplno tvoriť až po roku 1978, avšak nie všetkým jeho rovesníkom bolo dopriate vrátiť sa späť do literatúry a opäť naplno tvoriť.

## 6.5. Formálna stránka esejí

Formou osobnej eseje Wang Meng vyjadruje svoje subjektívne pocity a myšlienky. Vo svojich esejách sa snaží priblížiť čitateľovi spôsob, akým uvažuje nad rôznymi otázkami. Využíva na to viaceré stylistické prostriedky, medzi najčastejšie patria sebeoslovenia, oslovenia prírody, opakovania jednotlivých slov či slovných spojení, vŕšenie synonym a významovo príbuzných či kontrastných slov. Pasáže sa ďalej vyznačujú výrazným rytmom a často sú vystavané na princípe paralelizmu. Všetky tieto prostriedky slúžia za zobrazenie pohybu myšlienok autora a sú vyjadrením vnútorných myšlienok autora.

V esejách o opätovných návratoch do Yili sme poukázali na viaceré prípady sebeoslovení esejistu. Okrem sebeoslovení sú v týchto esejách prítomné i oslovenia neživého sveta – Yili, ujugurskej piesne a ujugurského jazyka, ktoré esejista oslovuje zámenom druhej osoby „ty“. Emocionálne zafarbené oslovenia dokazujú, že Wang Meng svojimi esejami

vyjadruje vnútorné pocity a vzťah k „oslovovanému“ svetu. V nasledujúcej ukážke hlas piesní personifikuje.

Hlas piesne je neviazaný, je ako silný vietor, ako mocný orol, ako konské zaerdžanie, ako povodeň valiacej sa vody na konci jari. Hlas piesne je tiež skľučujúci, je ako množstvo zhúpnutí a vlniek, ako nespočetne útrap a nebezpečenstiev, zdá sa, že pieseň nespočetne krát zakúsila bolesť a preto si vystavala ochrannú stenu, vystavala si hať, vystavala si hrádzu.

歌声是开放的，如大风，如雄鹰，如马嘶，如季节河里奔腾而下的洪水。歌声又是压抑的，千曲百回，千难万险，似乎有无数痛苦的经验为歌声的泛滥立下了屏障，立下了闸门，立下了堤坝。(Wang 2011: 185)

Hagennar považuje Wang Mengovu zdobnosť jazyka za jeden z prostriedkov, ktorými dosahuje zvýraznenie intezity emócií. (1992: 143) V ukážke si môžeme všimnúť paralelné výstavby sérií prirovnaní, kedy je pieseň postupne prirovnávaná k silnému vetru, mocnému orlovi, konskému zaerdžaniu. Podstatné mená rozvité prívlastkom majú zvýrazniť intenzitu a silu piesne. Sloveso „vystavať“ (lixia 立下) je zopakované trikrát v spojení s troma rôznymi synonymami.

Na zdôraznenie svojho myšlienkového procesu Wang Meng často využíva zvolacie vety a rečnícke otázky. Zvolacie vety sú buď zakončené výkričníkom, alebo časticou *ba* 吧, prípadne *a* 啊.

Človek, ktorý vie s vdáčným srdcom milovať a s vdáčným srdcom túžiť, je šťastným človekom. Kto vie spievať takúto pieseň, neprišiel nadarmo na tento svet! Spevák, ty, kto nevidíš svetlo, tvoj hlas je naplnený túžbou a predstavami o svetle! Osamelý jazdec na koni na nekonečných stepiach Yili, je možné, že pri speve tejto piesne čakáš na ľudské teplo?

能够这样刻骨铭心地爱，刻骨铭心地思恋的人有福了，能唱这样的歌，也就不白活一世了！看不见光明的歌手啊，你的歌声里充满了对光亮的向往和想象！在伊犁辽阔的草原上踽踽独行的骑手啊，也许你唱这首歌的时候期待着人群的温暖？(Wang 2011: 185)

V nasledujúcej pasáži sú prítomné všetky znaky, ktoré sme si spomenuli vyššie – rečnícke otázky i opakovania slov. Pomocou rečníckych otázok Wang Meng rozvíja uvažovanie nad tým, prečo sa nikdy nenaučil spievať svoju obľúbenú ujgurskú pieseň.

Často ľutujem a hnevám sa sám na seba, prečo som sa po toľkých rokoch strávených v Yili nikdy nenaučil spievať aspoň jednu autentickú ľudovú pieseň z Yili? Napríklad "Čierne oči" som počul spievať už ani nespočetne veľakrát, omámila ma a rozplakala

ma, prečo som sa ju doteraz nenaučil spievať? Pochopil som, že je to osvietenie, akési znamenie. Piesne z Yili sa treba pomaly učiť a pomaly spievať. Budem sa ich učiť pomaly, ale s horlivosťou, okľukami i priamo. Vždy sa budem sám seba pýtať ako zaspievať piesne z Yili, aby zneli ako pravdivé.

我常常遗憾而且急躁，我在伊犁那么多年，怎么没学会一首道地的伊犁民歌呢？比如那首《黑黑的眼睛》，我听人唱过不知多少次，我为之沉醉，为之落泪，为什么至今没有学会唱它呢？我觉悟到，这是一个启示，一个象征。关于伊犁的歌，还要慢慢地学，慢慢地唱呢。我要学唱伊犁的歌，又舒缓又热烈，又迂回又开阔。我要永远问自己，怎样才能惟妙惟肖地歌唱伊犁？ (Wang 2011: 123)

Pasáže, ktoré sme zvolili ako ukážky sú všetky zo záverečných častí esejí. Nie je to náhoda, pretože väčšina Wang Mengových esejí je výrazne členená a graduje v hlbavom závere. V úvode a jadre eseje Wang Meng predstavuje čitateľovi neznáme prostredie Xinjiangu – zoznamuje čitateľa s ujugorskými piesňami, ujugurštinou, osudom ujugorských spisovateľov a až v záverečnej časti eseje dôjde k „vyvrcholeniu“, kde dá Wang Meng na prvý pohľad popisnej eseji širší význam. Napríklad esej o osude dvoch ujugorských básnikov je vlastne povzdychom nad osudom básnikov Wang Mengovej generácie. Preto v záverečných pasážach môžeme vidieť nárast rečníckych otázok, zvolacích viet, opakovaní a synonymicky radených reťazcov slov.

## 6.6. Záver

Eseje s tematikou Xinjiangu dopĺňajú Wang Mengovu poviedkovú tvorbu s rovnakou tematikou. V esejách sa Wang Meng podrobnejšie venuje vybraným aspektom ujugurskej kultúry, predovšetkým – ľudovým piesňam, ujugurskému jazyku a ujugurským básnikom, o ktorých sa v krátkych náznakoch dozvedáme i v jednotlivých poviedkach cyklu *V Yili*. V esejách „Na ceste“ a „Aprílové blato“ pracuje s motívmi cesty a jari, ktoré sú nám známe predovšetkým z jeho experimentálnej poviedkovej tvorby a ktoré sa objavujú i ako motívy v poviedkovom cykle *V Yili*.

V esejách sa okrem špecifických aspektov kultúry Xinjiangu dozvedáme predovšetkým o Wang Mengovom pohľade na svet a na život. Ujugurské piesne sú vyjadrením slobody a vnútorných pocitov človeka, jazyk nevidí Wang Meng len ako

dorozumievací nástroj, ale predovšetkým ako „hlas srdca“. Topiaci sa sneh a blato v severnom Xinjiangu predznamenávajú jar prinášajúcu spoločenské zmeny. V dvoch esejách o ujugurských básnikoch Wang Meng predstavuje osobnosti ujugurskej literatúry, ale zároveň vyjadruje smútok nad vlastnou generáciou, ktorá prežila kampane 50. rokov a po dlhej odmlke sa jej konečne dostáva priestor na využitie vlastného talentu. Niektorým spisovateľom však osud návrat do literatúry nedoprial.

Hlas samotného autora prítomného v esejách je podobný „prúdu vedomia“ postáv v experimentálnych poviedkach. I v tomto prípade je zmyslom stvárniť vnútorný svet, či už svet esejistu, či sveta protagonistov poviedok. Wang Meng vo svojich esejách využíva podobné výrazové prostriedky ako v poviedkach, v ktorých je prítomná naratívna technika „prúdu vedomia“. V esejách sme sa snažili poukázať na prítomnosť rečníckych a zvolacích viet, na opakovania a na časté vrstvenie slov. Všetky tieto prostriedky sú typické pre Wang Mengovu prácu s „prúdom vedomia“. Text esejí má navyše často výrazný rytmus, ktorý Wang Meng dosahuje premyslenou výstavbou a striedaním úsekov s rovnakým počtom slov. Všetky tieto znaky svojím dôrazom na vnútorné prežívanie esejistu a vykreslenie jeho emócií prispievajú k „osobnému“ vyzneniu esejí.

Zároveň by sme mali ale i upozorniť na isté hranice „osobného“ či dôverného vyjadrenia. Ako si môžeme všimnúť v niektorých esejách Wang Meng pracuje s podobnými motívmi ako vo svojich poviedkach. Motívy jari, cesty, piesní majú výrazne symbolické vyznenie, preto vyznievanú menej osobne a môžu byť interpretované skôr ako výpoveď o spoločnosti ako o samotnom autorovi.

## 7. Záver

V našej práci sme sa zamerali na časť Wang Mengovej tvorby inšpirovanej prostredím Xinjiangu. Ide o žánrovo rôznorodé diela vznikajúce počas Wang Mengovho pobytu v Xinjiangu i po jeho odchode do Peking, vykresľujúce obraz života obyvateľov Xinjiangu a zároveň vypovedajúce o vnútornom svete autobiografického rozprávača.

V poviedke „Rozmanité farby života“, prvej poviedke inšpirovanej prostredím Xinjiangu, Wang Meng pracuje s naratívnu technikou „prúdu vedomia“. Prostredie Xinjiangu je vykreslené predovšetkým prostredníctvom prírodných scenérii, jeho obyvatelia dotvárajú obraz špecifickosti prostredia, stoja však v úzadí. Podobne ako more v poviedke „Sny o mori“ je prostredie Xinjiangu personifikované a dochádza tu k interakcii medzi prostredím a hlavným hrdinom. Medzi typické znaky naratívnej techniky „prúdu vedomia“, ktoré Wang Meng v poviedke využíva môžeme zaradiť časovú montáž, oslabenie dejovej línie, zameranie na prežívanie hlavnej postavy, vnútorné monológy, nevlastnú priamu reč a polopriamu reč. Na rozlíšenie medzi subjektivizovaným „prúdom vedomia“ postavy a neutrálnejším pásmom rozprávača sme sa zameriavali predovšetkým na použitie deiktických zámen situujúcich prehovor postavy do určitého času a priestoru, použitie modálnych slovies a citosloviec, ktoré podobne ako zvolacie vety a rečnícke otázky prispievajú k subjektivizácii prehovoru postavy.

Súhlasíme s názorom niektorých kritikov, že poviedka „Rôzne farby života“, podobne ako i ďalšie poviedky, v ktorých Wang Meng experimentuje s naratívnymi technikami sú experimentálne predovšetkým vo svojej forme, nie však v obsahu. Poviedky sa dohrávajú na pozadí nedávnych historických udalostí a hlavnými postavami sú intelektuáli plní optimizmu a nádejí v lepšiu budúcnosť. V poviedkach sa opakujú motívy sna, očistného dažďa, či cesty, ktorá vedie k poznaniu hlavného hrdinu. V našej práci dochádzame k záveru, že naratívna technika „prúdu vedomia“ nadobúda u Wang Menga špecifickú podobu odlišujúcu sa od definície tejto techniky v západnej literatúre. Je to zapríčinené absenciou „voľných asociácií“, ktoré bývajú označované ako jeden z najdôležitejších prvkov „prúdu vedomia“. Wang Meng využíva namiesto voľných asociácií dômyselne vystavané reťazovité spojenia slov v synonymickom alebo kontrastnom vzťahu, ktoré však nevykazujú prvok náhodnosti a nelogickosti.



Inú podobu nadobúda prostredie Xinjangu v poviedkovom cykle *V Yili* a vo Wang Mengovej esejistickej tvorbe. Wang Meng v poviedkovom cykle *V Yili* vykresľuje Ujgurov ako priateľských, pohostinných a spontánnych ľudí so zmyslom pre humor a talentom pre tanec a spev. V porovnaní s Hanmi sú menej spútaní tradíciami, rozvod je medzi Ujgurmi bežný a akceptovateľný. Ženy sú v spoločnosti vážené a majú takmer rovnocenné postavenie s mužmi. Dôležitou súčasťou literárneho obrazu Ujgurov je vykreslenie ich každodenného života, zvykov, tradícií a sviatkov. Bežný deň v ujgurskej rodine sa tak podľa Wang Menga nezaobíde bez čaju a placiek *nang* a stretnutie s kamarátmi zas bez spevu a piesní. Autorský rozprávač Wang Mengových poviedok Ujgurov nazýva svojimi bratmi, ujgurštinu považuje za svoj druhý jazyk a celý pobyt v Xinjangu je pre neho „vysokou školou života“.

Zdá sa, že ide o pomerne zidealizovaný pohľad na Ujgurov a ich svet. Wang Meng sám zdôrazňuje, že vo svojich poviedkach sa usiloval o realistické vyobrazenie Ujgurov, pričom využíval „realistickú metódu“ (xieshi shoufa 写实手法) a inšpiráciu hľadal v skutočnom živote. Autorom deklarovanú snahu o čo najplastickejšie literárne zobrazenie Xinjangu a jeho obyvateľov by mohol potvrdiť okrem iného i výber hlavných postáv poviedok. Sú to postavy na okraji spoločnosti – transsexuál, vdova, ktorej postupne umreli všetky deti, dievča, ktoré kvôli svojej láske opustilo vlastnú rodinu, za čo ju všetci v komunite odvrhli. Postavy veľmi často nepochádzajú z Yili, ale z iných častí Xinjangu. Cítia sa osamelé a stávajú sa cudzincami vo vlastnom domove. Tu nachádzame paralelu so životom samotného autora. Do Xinjangu prišiel ako cudzinec, ktorý sa ocitol v prostredí s neznámou kultúrou a jazykom. Napriek tomu, že spätne svoj pobyt medzi Ujgurmi hodnotí veľmi pozitívne, spočiatku sa mohol medzi Ujgurmi cítiť ako cudzinec. Vo viacerých poviedkach a esejách opisuje pocity osamelosti a nostalgiu za životom v Pekingu. V esejách sa v náznakoch dozvedáme, že sa nikdy nestal úplnou súčasťou ujgurského prostredia. Stále bol len akýmsi cudzincom - „návštevníkom“, ktorého si ale obyvatelia Xinjangu vážili a považovali ho za svojho blízkeho priateľa.

Wang Meng vykresľuje Xinjiang a jeho obyvateľov z pozície človeka, ktorý sám seba prezentuje ako znalca ujgurskej kultúry. Môžeme to súdiť z početných poznámok v zátvorkách, ktoré majú za úlohu upozorniť čitateľa na jazykové a kultúrne rozdiely medzi hanským a ujgurským prostredím. Je evidentné, že poviedky sú určené predovšetkým nehanským čitateľom, u ktorých sa predpokladá neznalosť neznámeho prostredia Xinjangu. Wang Meng sa napriek neprehliadnuteľnému obdivu voči všetkému ujgurskému vo svojich hodnoteniach nevyhne sinocentrizmu a pozerá sa na Ujgurov z pohľadu civilizačne a kultúrne

nadradeného. Prekvapí ho napríklad, že má jeden z protagonistov poviedky doma nečakané množstvo kníh, alebo že jedna z ujugurských protagonistiek pozná spisovateľa Ba Jina 巴金 (1904 - 2005). Tento postoj je tiež prítomný v údive nad tým, že ďaleko od Pekingu sa môže nájsť taký dobrý rečník ako je miestny starec Ujgur Mömin.

Snahu o čo najúplnejšie vykreslenie prostredia Xinjiangu podčiarkujú i kritické poznámky o politike počas Kultúrnej revolúcie, kedy bol zakázaný spev piesní, páliť sa Korán a ničili sa holubie hniezda na ujugurských domoch. U chlapov bolo zakázané nosenie čiapky, nariadené holenie brady a u žien povinné strihanie dlhých copov. Wang Meng tiež opisuje osudy ujugurských intelektuálov – spisovateľov počas Kultúrnej revolúcie, kedy im nebolo dovolené venovať sa literárnej tvorbe. K čo najúplnejšiemu vykresleniu prispieva i časové a priestorové rámcovanie poviedok a reakcia na historické a spoločenské udalosti. Osudy hrdinov poviedok sú dorozprávané po niekoľkých rokoch, keď sa autorský rozprávač opäť vracia do Yili a hrdinov svojich príbehov stretáva znovu, prípadne sa od ostatných obyvateľov dozvedá, čo sa s nimi stalo.

Napriek Wang Mengovej snahe vierohodne vykresliť prostredie Xinjiangu, v našej analýze sme si všimli posun od objektívneho vnímania Xinjiangu v prvých šiestich poviedkach k výrazne subjektívnemu vnímaniu v záverečných poviedkach. Potom, ako autorský rozprávač spoznal prostredie Xinjiangu, začína ho vnímať subjektívnejšie. Prostredie už nie je reprezentované len svojimi obyvateľmi, ale i nehostinnou a zároveň krásnou prírodou. Autorský rozprávač nachádza v prostredí Yili ideálne miesto na život v pokoji a harmónii s prírodou, ktoré nie je ohrozené politickými kampaňami. Napätie medzi subjektívnym a objektívnym vnímaním Xinjiangu vyvrcholí v poslednej poviedke, kde autorský rozprávač splýva s prostredím Orlieho údolia.

V subjektívnom zobrazení prostredia Xinjiangu v závere poviedkového cyklu by sme mohli nájsť blízkosť k „literatúre hľadania koreňov“ (寻根文学 xungen wenxue). Wang Meng v Xinjiangu nachádza ideálne miesto na život, neohrozené nebezpečenstvom politických kampaní. Obyvatelia Xinjiangu by mohli reprezentovať to, čo chýba Hanom. Ujguri sú spontánnejší, majú zmysel pre humor, vášeň pre spev a tanec, spoločnosť je otvorenejšia a tolerantnejšia, čo sa prejavuje vo väčšej úcte k ženám. Vo Wang Mengovej tvorbe inšpirovanej prostredím Xinjiangu môžeme zaznamenať postupný posun z pohľadu na čínsky svet z jeho „centra“ - (zhongxin 中心) na „perifériu“ - (bianyuan 边缘) a na každodenný život, ktoré sú podľa Kasareľlo základným východiskom „literatúry hľadania

koreňov“. (2000: 105) Autori „literatúry hľadania koreňov“ sa usilujú pátrať po vzorcoch predkultúrneho myslenia skrytého práve v okrajových nehanských oblastiach, ktoré neboli zasiahnuté civilizáciou v takej miere ako hanské oblasti. Vo Wang Mengových poviedkach však nie je snaha po pátraní po známkach predkultúrneho myslenia prítomná. Wang Meng sa na rozdiel od autorov „literatúry hľadania koreňov“ nesnaží Ujgurov vykresliť ako národ neskazený civilizáciou, kde sa zachovali známky predlogického myslenia. Práve naopak, všima si civilizačné pokroky a premeny Xinjangu a považuje ich za pozitívne. Dochádzame k záveru, že Wang Meng prostredie Xinjangu dôverne pozná, vníma ho ako inšpiratívne a považuje ho za súčasť svojho života. Je potrebné však poznamenať, že napriek úsiliu podať čitateľovi čo najvernejší obraz Xinjangu, poviedky zároveň obsahujú mnoho pasáží, z ktorých je zrejmé povrchné okúzlenie neznámym prostredím Xinjangu.

Štúdium próz inšpirovaných Xinjiangom nás núti si položiť otázku, čo viedlo Wang Menga k tomu, že sa od experimentálnej tvorby opäť „vracia“ k tvorbe, ktorú charakterizuje dôraz na realistické a objektívne vykreslenie skutočnosti. Wang Mengove experimentálne prózy, v ktorých experimentuje s naratívnyimi technikami vyvolali po svojom vydaní búrlivú diskusiu v literárnych kruhoch o tom, čo si môže spisovateľ vo svojej tvorbe dovoliť a čo nie. Poviedky čelili kritike, že sú málo zrozumiteľné, že oslabená dejová línia narušuje ich „príbehovosť“, že časová a priestorová montáž spôsobujú ich nezrozumiteľnosť. Kritizované bolo i vykreslenie charakteru postáv sústredujúceho sa na vnútorný svet postáv s dôrazom na psychologizáciu, ktoré nahradilo dovtedy presadzované vykresľovanie charakteru prostredníctvom zobrazovania konania a prehovorov postáv. Kritike sa nevyhla ani skutočnosť, že sa Wang Meng nechal inšpirovať západným modernizmom. Dostávame sa tu k hlavnej Wang Mengovej motivácii využívať tzv. „techniku prúdu vedomia“. Na rozdiel od literárneho modernizmu a techniky „prúdu vedomia“ v Európe, je Wang Mengov „prúd vedomia“ predovšetkým výrazom protestu proti zavedeným dogmám v literatúre. Subjektivismom, zobrazovaním vnútorného sveta a pocitov svojich hrdinov sa Wang Meng jasne vymedzuje voči pravidlám literárnej tvorby, ktorými sa literatúra a umenie pod vplyvom Yan'anských rozhovorov stále riadili.

Na začiatku 80. rokov sa Wang Meng stále viac aktívne zapája do kultúrneho a politického života. Pracuje v Zväze čínskych spisovateľov, stáva sa stálym členom Ústredného výboru Komunistickej strany Číny, od roku 1983 je šéfredaktorom vplyvného periodika *Eudová literatúra*. Jeho politická kariéra vyvrcholí roku 1986 menovaním do funkcie ministra kultúry. Wang Meng sa tak stáva spisovateľom, ktorý do čínskej literatúry

uviedol odvážne experimentálne techniky a zároveň i spisovateľom pevne etablovanom v politických štruktúrach ČLR. V roku 1984, keď Wang Meng vydáva svoj poviedkový cyklus *V Yili* v Číne prebieha „kampaň proti duchovnému znečisteniu“. Je možné, že Wang Meng sa pod vplyvom politickej a spoločenskej situácie snaží „neprovokovať“ a volí príklon k tvorbe, ktorá neaspiruje na využitie kontroverzných experimentálnych techník.

Poviedkový cyklus *V Yili* predstavuje významný posun od Wang Mengovej experimentálnej tvorby z prelomu 70. a 80. rokov. Z hlavných postáv intelektuálov sa stávajú jednoduchí roľníci z prostredia Xinjiangu, z veľkých historických otázok a spoločenských otázok sa pozornosť presúva na každodenný život autorského rozprávača a obyvateľov Xinjiangu. Ďalej zaznamenávame odklon od techniky „prúdu vedomia“ a príklon k „zaznamenávaniu udalostí“ (jishi 纪实) inšpirovanými každodenným životom v Xinjiangu. Napriek tomu, je v poviedkovom cykle *V Yili* do určitej miery možné nájsť náväznosť Wang Mengovej tvorby na predošlú experimentálnu tvorbu, predovšetkým vo forme intruzívneho rozprávača a jeho komentárov o literárnych technikách a vo vrstvení synonymických či kontrastných výrazov, využívaných ako v poviedkovom cykle na zobrazenie „prúdu vedomia“ autorského rozprávača v poslednej poviedke cyklu, tak i na zobrazenie subjektívneho hlasu esejistu v esejistickej tvorbe. V poviedkovom cykle *V Yili* a podobne i v esejách Wang Meng pracuje s podobnými motívmi ako v skoršej experimentálnej tvorbe, opakujú sa predovšetkým motívy sna, cesty a nádejí do budúcnosti.

## 8. Bibliografia

- Bady, Paul: *La littérature chinoise moderne*. [Moderná čínska literatúra] Paris: Presses universitaires de France, 1993.
- Bakešová, Ivana. *Čína ve XX. století I.*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2001.
- Bakešová, Ivana. *Čína ve XX. století II.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2003.
- Bakešová, Ivana. *Čína ve XX. Století III.* Olomouc: Univerzita Palackého, 2006.
- Bakešová, Ivana. *Čína ve XX. století*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2006.
- Barmé, Geremie. *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*. New York: Columbia UP, 2000.
- Doležel, Lubomír. *Knížka o jazyce a stylu soudobé české literatury*. Praha : Orbis, 1962.
- Doležel, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Příbram: Pistorious & Olšanská, 2014.
- Doleželová –Velingerová, Milena. „Understanding Chinese fiction“. In: *Selective Guide to Chinese Literature, 1900-1949-Volume I*. Leiden: E. J. Brill, 1988, 1 – 47.
- Dutrait, Noël. *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine* [Krátky prehľad určený milovníkom čínskej literatúry]. Arles: Philippe Picquier, 2002.
- Edgan, Michael. „Characterisation in Sea of Woe“. In: Doleželová-Veligerová M. *Chinese Novel at the Turn of the Century*. Buffalo : University of Toronto Press. 1980.
- Feuerwerker, Yi-tsiMei. “The Dialectics of Struggle: Ideology and Realism in Mao Dun’s ‘Algae’.” In: Theodore Hutters (ed). *Reading the Modern Chinese Short Story*. Armonk: M.E. Sharpe, 1990: 55-73.
- Gao, Xingjian. „Tan Wang Meng de zase 谈王蒙的 杂色“ [O Wang Mengových „Rôznych farbách života“]. In: Xu Jiming (ed). *Wang Meng zhuanji*. Guizhou : Guizhou renmin chubanshe, 1984, 469 – 474.

Hagenaar, Elly. *Stream of consciousness and free indirect discourse in modern Chinese literature*. Leiden: Centre of Non-Western Studies, 1992.

He, Xingan. *Wang Meng pingzhuan* 王蒙评传 [Kritická biografie Wang Menga]. Beijing: Zuo jia chubanshe, 2004.

He Lianfang. „Shuangchong wenhua shiyexia bianjiang xiangtu shenghuo de shenke jishu 双重文化视野下边疆乡土生活的深刻记述“. [Poborný popis vidieckeho života v okrajových oblastiach Číny z bikultúrneho hľadiska]. In: *Xiaoshuo pinglun*, 2014, 3, 94 – 101.

Herman, David. *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Hladíková, Kamila. *Moderní čínská literatura - učební material pro studenty sinologie*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013.

Hong, Zicheng. *A history of contemporary Chinese literature*. Prel. Michael M. Day. Leiden, Boston: Brill, 2007.

Hrdličková, Věna (prel.). *Jarní hlasy*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1989.

Humphrey, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.

Chan, Sylvia. „Two Steps Forward, One Step Back: Towards a 'Free' Literature.“ In: *The Australian Journal of Chinese Affairs*, 1988, č.19/20, 81-126.

Chatman, Seymour. *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction*. New York: Cornell University Press, 1978.

Chi, Pang-yuan - David Der-Wei Wang (ed.). *Chinese Literature in the Second Half of a Modern Century*. USA: Indiana University Press, 2000.

Ingram, Forrest. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague, Paris: Mouton, 1971.

Jie, Min. „Chinese Fiction in Transformation“. In: *World Literature Today*, 1991, č. 3, 395.

Jing, Kaixuan. "Contemporary Chinese Fiction: Politics and Romance." *Macalester International*, 2007, č. 1. , 76-99.

Karpatský, Dušan. *Labyrint literatury*. Praha : Albatros, 2008.

Larson, Wendy. „Realism, Modernism, and the Anti-'Spiritual Pollution' Campaign in China“ . In: *Modern China*, 1989, č.1, 37-71.

Lederbuchová, Ladislava. *Průvodce literárním dílem*. Jinočany: Nakladatelství H & H Vyšehradská, 2002.

Lee, Leo Ou-fan. „The Politics of Technique: Perspectives of Literary Dissidence in Contemporary Chinese Fiction.“ In: J. Kinkley (ed). *After Mao: Chinese Literature and Society 1978 – 1981*. Cambridge, Mass. : Council on East Asian Studies, Harvard University, 1985, str. 159 – 190.

Lopate, Phillip. *The Art of the Personal Essay: an Anthology from the Classical Era to the Present*. New York: Anchor Books, 1994.

Macura, Vladimír (ed). *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno: Host, 2012.

Mao, Ce-tung. *Rozhovory o literatuře a umění: Projev ke spisovatelům*. Přel. Zdeněk Hrdlička. Praha: Československý spisovatel, 1955.

Mao, Zedong. *Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua* 在延安文艺座谈会上的讲话 [Rozhovory o literatuře a umění na konferenci v Yan'ane]. Beijing: Zhongguo qingnian chubanshe, 1975.

McDougall, Bonnie S. a Kam Louie. *The Literature of China in the Twentieth Century*. London: Hurts, cop.,1997.

McDougall, Bonnie S. *Fictional Authors, Imaginary Audiences: Modern Chinese Literature in the Twentieth Century*. Hong Kong: Chinese University Press, 2003.

McDougall, Bonnie S. *Mao Zedong's Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art. A Translation of the 1943 Text with Commentary*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies University of Michigan, 1980.

Moran, Thomas a Ye Xu (eds). *Dictionary of Literary Biography - Chinese Fiction Writers, 1950 - 2000*. Detroit: Gale Cengage Learning, 2012.

Naour, Françoise. *Le courant de conscience dans la littérature romanesque chinoise contemporaine : la cas de Wang Meng (1978-1980)* [Prúd vedomia v súčasnej čínskej fikcii: prípad Wang Menga (1978-1980)]. Dizertačná práca, Université Lille III, 2000.

Nünning Ansgar a kol. *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce / osobnosti / základní pojmy*. Brno: Host, 2006.

Obuchová, Ľubica. „Navštívil nás čínsky spisovateľ Wang Meng“. In: *Akademický bulletin Akademie věd České republiky*. Praha: Akademie věd ČR, Středisko společných činností, 2007, č. 11, str. 34.

Pollard, David. „The Controversy over Modernism, 1979-84.“ In: *The China Quarterly*, 1985, č. 104, 641-656.

Pollard, David. *The Chinese Essay*. New York: Columbia University Press, 2000.

Průšek, Jaroslav. „Čínští vypravěči a jejich umění“. In: Průšek, Jaroslav. *Podivuhodné příběhy z čínských tržišť a bazarů*. Praha : SNKLHU, 1964, str. 307 – 316.

Průšek, Jaroslav. „Subjectivism and Individualism in Modern Chinese Literature“. In: Leo Ou-fan Lee (ed). *The Lyrical and the Epic*. Bloomington : Indiana University Press . 1980, str. 1 – 28.

Rui, An. „Predslov“. In: Wang Meng. *The Butterfly and Other Stories*. Beijing: Chinese Literature, 1983, 5 – 10.

Shi, Shuhui. „Cong ‘Zase’ kan Zhuang Zi sixiang dui Wang Meng de yingxiang“ 从《杂色》看庄子思想对王蒙的影响 [Vplyv myslenia Zhuang Zia na Wang Menga v poviedke Zase] In: *Journal of ILi Teachers College*, č. 1, 2006, 85 – 87.

Scholes, Robert - Robert Kellogg. *Povaha vyprávění*. Brno: Host, 2002.

Starr, Frederick (ed). *Xinjiang: China's Muslim Borderland: China's Muslim Borderland*. London: M.E. Sharpe, 2004.



Štraus, František. *Průručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava: Vydavateľstvo spolku slovenských spisovateľov, 2005.

Tay, William. „Modernism and Socialist Realism: The Case of Wang Meng.“ In: *World Literature Today*. 1991, č. 3, 411-13.

Tay, William. „Wang Meng, Stream-of-consciousness, and the Controversy over Modernism.“ In: *Modern Chinese Literature*, 1984, č. 1, 7-24.

Valček, Peter. *Slovník literárnej teórie A – J*. Bratislava: Vydavateľstvo spolku slovenských spisovateľov, 2000.

Wagner, Rudolf G. *Inside a Service Trade: Studies in Contemporary Chinese Prose*. Massachusetts: Harward University Press, 1992, 193 – 211.

Wang, Meng. *Xiaoshuo qipa* 小说奇葩 [*Exotické kvety poviedok*]. Beijing: Fujian renmin chubanshe, 1981.

Wang, Meng. *Wang Meng zishu: wo de rensheng zhexue* 王蒙自述我的人生哲学 [Wang Mengova autobiografia: Moja životná filozofia]. Beijing : Renmin wenxue chubanshe, 2003.

Wang, Meng. „Wo zai xunzhao shemne“ 我在寻找什么 [Čo hľadáť? ] . In: *Weyibao*, 1980, č. 10, 41 – 44.

Wang, Meng. „Guanyu ‘ yishiliu’ de tongxin“ 关于 ‘意识流’ 的 通信 [List k téme “prúdu vedomia”]. In: Xu, Jiming - Wu Yihua (eds). *Wang Meng zhuanji*. Guizhou : Guizhou renmin chubanshe, 1984, 122 – 127.

Wang, Meng. *Contes de l’Ouest lointain* [Príbehy z ďalekého západu]. Prel. Françoise Naour. Paris: Bleu de Chine, 2002.

Wang, Meng. *Des yeux gris clair* [Bledošedé oči]. Prel. Françoise Naour. Paris: Bleu de Chine, 2002.

Wang, Meng. *Nihao Xinjiang* 你好新疆 [Dobrý deň Xinjiang]. Beijing: Renmin wenxue chubanshe, 2011.

Wang, Meng. *Le Papillon: nouvelles* [Motýľ: poviedky] Beijing: Littérature Chinoise, 1982.

Wang, Meng. *Zhebian fengjing* 这边风景 [Scenéria na tejto strane] Beijing: Huacheng chubanshe, 2013.

Wang, Meng. *The Buterfly and Other Stories*. Beijing: Chinese Literature, 1983.

Wang, Meng. *Zai Yili - xilie xiaoshuo* 在伊犁 – 系列 小说 [V Yili – poviedkový cyklus]. Zuoja chubanshe, 1984.

Wang, Meng. *Wangquede meili – Wang Meng sanwen suibi ji* 忘却的魅力 – 王蒙散文随笔集 [Zabudnutý pôvab - Zbierka Wang Mengových esejí a príležitostných zápiskov]. Beijing: Zuoja chubanshe, 2005.

Williams, Philip. „Stylistic Variety in a PRC Writer: Wang Meng's Fiction of the 1979-1980 Cultural Thaw.“ In: *Australian Journal of Chinese Affairs* 1984, č 11, 59-80.

Woesler, Martin (ed). *The Modern Chinese Essay*. Bochum: Bochum University Press, 2000.

Woesler, Martin. *The Chinese Essay in the 20th Century*. Bochum: Bochum University Press, 2000.

Xia, Guanzhou. „Lun Wang Meng de xibu xiaoshuo 论王蒙的西部小说“ [Rozprava o Wang Mengových poviedkach inšpirovaných západnými oblasťami] [online]. Tianmaiwang 天脉网. Dostupné na: <http://wh.xj169.com/literary/ddwx/arts/2004/04/081973.htm> (navštívené 15.7. 2015)

Xu, Jiming - Wu Yihua (eds). *Wang Meng zhuanji* 王蒙专集 [Výbor z Wang Mengovej tvorby].. Guizhou: Guizhou renmin chubanshe, 1984.

Zhao, Henry Y. H.. „The river fans out: Chinese fiction since the late 1970s“. In *European Review*, 2003, č. 2, 193-208.

Zhao, Henry Y. H.. *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

Zhu, Jingyu. „Wang Meng yu Aitematuofu yi ‘Zase’ yu ‘Yongbie le, Gulisalei’ weili 王蒙与艾特玛托夫—以《杂色》与《永别了，古利萨雷！》为例 “ [Wang Meng a Ajtmatov a príklady poviedok ‘Rôzne farby života’ a ‘Zbohom Gulsari’]. In: *Kritika súčasných spisovateľov*. č. 3, 2012, 149 – 156.